



# MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía  
y Letras /12-13

Máster en  
Historia del Arte



**Historias de negros  
finos que no tocan  
rumba. Imágenes  
sobre las construc-  
ciones del racismo y  
pensamiento decolo-  
nial en el arte cuba-  
no contemporáneo  
(1997-1999)**

*Suset Sánchez Sánchez*



## ÍNDICE

<b>Resumen</b>	1
<b>Introducción</b>	2
<b>Capítulo 1</b>	
Abriendo monte: <i>Queloides (Primera parte)</i> y <i>Ni músicos ni deportistas</i> , primeros balbuceos a mediados de los noventa.	14
1.1 <i>Ni músicos ni deportistas</i> : orgullo afrodescendiente versus blanqueamiento.	20
<b>Capítulo 2</b>	
<i>Queloides</i> (1999), balance de una década: las encrucijadas del discurso racial a finales del siglo XX.	29
2.1 Negociar las imágenes: cuerpo negro <i>versus</i> corpopolítica.	32
2.2 Contraimágenes de la modernidad: locus de enunciación y geopolítica.	41
2.2.1 Otras textualidades: lenguajes disidentes.	46
2.3 Comunidades afrodescendientes: prácticas, espacios, agencias.	49
<b>Conclusiones</b>	57
<b>Bibliografía</b>	61

## RESUMEN

La denominada Cuba post-soviética es un escenario de profundos cambios sociales y económicos que sacan a la luz, al tiempo que agudizan, las diferencias de clase en una sociedad socialista, donde el proyecto revolucionario triunfante en 1959 proclamó falazmente la igualdad para todos sus ciudadanos. El discurso oficial ocultó la persistencia de un racismo histórico como parte estructural del contexto postcolonial insular. Las tensiones que generan las renovadas zonas de exclusión social en los años noventa son objeto de contestación en las representaciones artísticas de un grupo de creadores y comisarios que organiza tres exposiciones emblemáticas para el debate racial en el territorio nacional. Estos proyectos, manifestación de la agencia histórica de una conciencia afrodescendiente, revisan la construcción de un sujeto subalternizado y racializado como negro, objeto de la mirada colonial, central en los discursos y las representaciones del racismo en el imaginario popular, las prácticas institucionales y la historia del arte, e invisibilizado o relegado a zonas marginales en los relatos de la nación por el pensamiento intelectual desde el siglo XVIII. Trataremos de analizar en profundidad estas propuestas curatoriales poco atendidas por la historiografía con la intención de destacar su potencia política y la dimensión de una voluntad decolonial que las convierten en significativos revulsivos dentro del campo del arte cubano contemporáneo y las narrativas de la nación.

## INTRODUCCIÓN

En 1991 escuché emplear la palabra “blanquita” con la misma condescendencia racista con que se utilizaban los términos “negrita” o “negrito”, como si el diminutivo poseyera la capacidad simbólica de anular las consecuencias de un lenguaje racializado. En el mismo contexto sería testigo de un hecho que de forma metafórica condensa la necesidad de esta investigación, porque el racismo está en el empaque colonialista de los gestos que por habituales pasan desapercibidos y nos acostumbran al consumo de imágenes racializadas. Cada día se izaba la bandera cubana en una ceremonia formal y sospechosamente las personas a cargo siempre eran blancas y de Miramar<sup>1</sup>. Todo ello en un lugar estratégico del proyecto de educación de la Revolución<sup>2</sup>. Parecía que el sentimiento de pertenencia a la nación seguía recayendo en un cuerpo blanco y de un determinado *status* social.

Esa anécdota nos lleva a dos de los problemas que confluyen en esta investigación y que entroncan directamente con nuestro objeto de estudio: la representación del negro en el arte cubano contemporáneo a través de imágenes condicionadas por las construcciones del racismo en la sociedad cubana e incluidas en tres exposiciones en torno al discurso racial hacia finales del siglo XX: *Queloides (primera parte)* y *Ni músicos ni deportistas*, en 1997, y *Queloides* (1999). También esas dos cuestiones se relacionan con la hipótesis que barajamos: es posible comprender esas producciones simbólicas como deconstrucción de los relatos históricos de la nación y la auto-externalización de discursos decoloniales en los que emergen las voces de los afrodescendientes en tanto sujetos activos que negocian su agencia<sup>3</sup> en el trazado de la cartografía política, social y cultural de la isla.

---

<sup>1</sup> Barrio residencial de La Habana donde se asentó a mediados del siglo XX la burguesía capitalina en lujosos inmuebles. Con el triunfo de la Revolución cubana y el éxodo masivo de la clase alta hacia Miami, esas viviendas fueron ocupadas por sus descendientes o por una nueva élite política, militar y de funcionarios.

<sup>2</sup> En un Instituto Preuniversitario en el Campo (IPUEC) se mezclaban alumnos procedentes de diferentes municipios y barrios, contextos demográficos históricamente diferenciados por la movilidad social de sus habitantes y la composición étnica, si bien es cierto que a partir de 1959 no se puede hacer una lectura estricta en términos raciales o establecer un modelo sociológico de poblamiento estableciendo patrones étnicos. No obstante, diferentes estudios y censos de población se han aproximado a estas caracterizaciones a partir de la distribución y ocupación del territorio colonial. Véase al respecto: González, Fernando, Pérez-Fuentes, Pilar y Valverde, Lola, “Hogares y familias en los barrios populares de La Habana en el siglo XIX. Una aproximación a través del censo de 1861”, *Boletín de la Asociación de Demografía Histórica*, a. 16, No. 2, 1998, pp. 87-133; Tornero, Pablo, “Desigualdad y racismo: demografía y sociedad en Cuba a fines de la época colonial”, *Revista de Indias*, Vol. 58, No. 212, 1998, pp. 25-46.

<sup>3</sup> Hablamos de agencia en el sentido que otorga a este concepto la teoría social contemporánea, donde el sujeto deviene un actor social colectivo que se constituye en la acción política post-identidad y se desplaza de aquellos discursos esencialistas modernos en los que se fijaba la subjetividad como una formación trascendental, inamovible, estructurante y constituyente *per se*. Se trata de la capacidad de actuar de un sujeto en comunidad y situado históricamente en un marco definido por relaciones de poder que lo subalternizan y prescriben sus derechos de ciudadanía. Agencia en tanto empoderamiento, capacidad de decidir, potencia de acción movilizadora de afectos compartidos en un contexto normativo. Agencia como pulsión contrahegemónica dentro de una relación de poder, como posibilidad de una práctica política. José Enrique Ema López explica que “frente a la preeminencia de posiciones epistemológicas ontológicas y políticas neutrales y objetivas, la agencia en tanto que mediación, nos permite atender a los lugares de enunciación y localizar y comprometernos con ellos como fundamento ético-político precario e inestable para la acción, pero de cualquier manera situado y no neutral” (Ema López, José Enrique, “Del sujeto a la agencia (a través de lo político)”, *Athenea Digital*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona Departamento de Psicología de la Salud y Psicología Social, No. 5, 2004, p. 18).

Véase al respecto: Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.

Dentro de esta investigación, cuando hablamos de agencia histórica de una consciencia afrodescendiente, nos referimos a la capacidad de constitución y devenir de la acción de un sujeto político que analiza las marcas de su subalternización en los relatos históricos de la nación cubana como resultado del colonialismo interno y la colonialidad del poder que dimana de los sujetos blancos y criollos de las clases hegemónicas que han preconizado los procesos de independencia nacional desde la época colonial hasta 1959; así como al posicionamiento crítico, la denuncia y la movilización en busca de un cambio frente a la prolongación del estigma social y el estereotipo de la mirada sobre el cuerpo negro en la realidad cubana actual. Aludimos a las formas de exteriorización y producción simbólica que dan voz a esa agencia en el desmontaje de las articulaciones del racismo en la sociedad cubana y a la vindicación de una herencia que se conecta con la diáspora africana para recuperar la memoria traumática de la trata esclavista como

El primer asunto compete al orden del lenguaje, a las dificultades que supone nombrar nuestro objeto de estudio al estar rodeado de un aparato discursivo racializado; entendiendo que el acto de nombrar es significativo políticamente y que como investigadores deseamos posicionarnos en un registro de alocución que sea lo menos intervencionista posible en los discursos de autorrepresentación racial que estudiaremos. Evitaremos construcciones como “moreno”, “gente de color” o “afrocubano”<sup>4</sup>. Emplearemos de modo diferenciado los sustantivos y adjetivos “negro” y “afrodescendiente” para aludir en el primer caso al cuerpo como objeto de la mirada colonial, y a una subjetividad política y agencia en el segundo caso<sup>5</sup>.

El siguiente punto está relacionado con los relatos de la nación basados en la idea de unidad e igualdad, que han desempeñado un rol esencial en la anulación del debate racial en Cuba en diferentes momentos históricos como parte del monopolio de un grupo social dominante y la administración del Estado sobre los significados de la nación. Nos interesa cómo el concepto moderno de nación es interpelado desde los márgenes bajo perspectivas étnicas, lo cual supone la revisión de los criterios de ciudadanía y el agenciamiento de comunidades locales que descifran las “zonas de contacto”<sup>6</sup> desde las cuales han sido pensadas y desde las que se piensan a sí mismas. Asumimos el concepto de nación como una construcción

---

origen de una reterritorialización de prácticas culturales donde el componente étnico es fundamental como testimonio del continuo ejercicio de sometimiento del cuerpo racializado negro; pero también de la creciente voluntad emancipatoria que devino la otra cara de la colonización en plurales espacios de resistencia organizada.

<sup>4</sup> “En este libro los términos “negro” y “afrocubano” se utilizan indistintamente para referirse a las personas consideradas como no blancas en Cuba. El término “afrocubano” es rechazado frecuentemente por investigadores sobre la base de que no refleja con exactitud el proceso de integración racial y cultural del pueblo cubano. (...) algunos concuerdan en que el término puede ser utilizado en el área de la “cultura”, pero se oponen al uso general del mismo. Estas objeciones son básicamente idénticas a las expresadas por el intelectual Alberto Arredondo en 1939 (*El negro en Cuba*), quien afirmaba que el término era una tautología porque Cuba ya era “Afro”. A pesar de estas objeciones válidas, he preferido utilizar el término para enfatizar la experiencia histórica singular de esos cubanos que son definidos sobre la base de su ancestro africano, en una sociedad que nunca ha sido ciega al color. Mientras el sueño de una nación sin razas siga siendo un proyecto, el término “afrocubano” sirve para enfatizar el papel central de los negros en la formación de la cubanidad”. (De la Fuente, Alejandro, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*, Madrid, Colibrí, 2000, p. 17). [El entrecomillado es del autor].

“He usado el término ‘negro’ como amplio hiperónimo que indica la presencia de ascendencia africana a través de rasgos fenotípicos perceptibles, independientemente de la tonalidad de la piel. Esta taxonomía replica la de la mayoría de los estudios más recientes, así como la utilizada en Cuba a partir de 1844, cuando “raza de color”, “clase de color” y “negro” se convirtieron en las formas más habituales de referirse conjuntamente a *pardos* (mulatos) y *morenos* (negros) (...). Soy consciente de que la inclusión bajo un único término de grupos diversos es originariamente parte del discurso racista colonial creador del *otro*...”. (Uxó, Carlos, *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*, Madrid, Verbum, 2010, pp. 21-22). [El entrecomillado y las cursivas son del autor].

Por nuestra parte, hemos preferido no utilizar el término afrocubano porque, como introduce Alejandro de la Fuente, resulta problemático, especialmente cuando nuestro ámbito de investigación se relaciona con la cultura visual, ya que se ha empleado indistintamente para aludir a las religiones de origen africano como a las producciones artísticas (visuales, escénicas, música, etc.) que se vinculan con esos imaginarios y rituales. También se ha empleado el vocablo como sinónimo de folklore en Cuba. En este caso, y aunque cuestionemos esa decisión curatorial, hemos preferido optar por una nomenclatura que no entre en contradicción con uno de los presupuestos básicos de las tres exposiciones que conforman el objeto de estudio y que trataba de apartarse de cualquier manifestación etnográfica donde lo “afrocubano” saliera a relucir como epítome de la cultura nacional y de un arte “negro”.

<sup>5</sup> Hacemos una acotación necesaria para precisar en qué términos hablamos de “discurso afrodescendiente”. Por motivos prácticos singularizamos la expresión, pero nos referimos a posiciones discursivas plurales y a aquellos discursos donde “los afrodescendientes estén representados”, más allá de cualquier identificación biologicista o étnica de los autores como rasgo de pertenencia. Hay marcas biográficas y étnicas en estas producciones y así se reconoce; sin embargo, también hay artistas que participan en las reivindicaciones de las voces afrodescendientes con total legitimidad, más allá de su reconocimiento específico como afrodescendientes.

<sup>6</sup> Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992. La autora define las “zonas de contacto” como aquellos lugares y prácticas en los que concurren culturas heterogéneas y con divergentes maneras de organización y comprensión histórica del tiempo y el espacio, así como procesos históricos diferentes; pero que necesaria o forzosamente crean una interacción en el contexto de una relación de colonialismo basada en la violencia y en una radical desigualdad. “En esas zonas de contacto coloniales (...), ser “el otro” frente a una cultura dominante supone vivir en un universo bifurcado de significación. Por una parte, es necesario definirse como entidad propia para sí mismo, eso es la supervivencia. Al mismo tiempo, el sistema también exige que uno sea “el otro” para el colonizador.” (Pratt, Mary Louise, “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”, conferencia en el BID, 29 de marzo de 1996, Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., No. 15, marzo, 1996, p. 5, accesible online: <http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1776710> ).

discursiva ideológicamente compleja como representación cultural de la modernidad, en el sentido suscrito por Homi Bhabha<sup>7</sup>: “Lo marginal o la “minoría” no es un espacio de automarginación celebratoria o utópica. Es una intervención (...) en aquellas justificaciones de la modernidad —progreso, homogeneidad, organicismo cultural, la nación profunda, el largo pasado— que racionalizan las tendencias autoritarias, “normalizadoras” dentro de las culturas en el nombre del interés nacional o de prerrogativas étnicas. (...) la perspectiva (...) antagonista de la nación como narración establece las fronteras culturales (...) como tesoros “contenedores” de sentidos que necesitan ser cruzados, borrados y traducidos en el proceso de producción cultural”.<sup>8</sup>

Estamos interesados en aquellas representaciones de las agencias afrodescendientes que interrogan los relatos de la nación cubana sedimentados como un todo orgánico y sin fracturas en la supuesta linealidad histórica del proceso de independencia, que una parte mayoritaria de la historiografía producida en Cuba tras el triunfo revolucionario ubica en el inicio de la Guerra de los Diez Años en 1868 y que prosigue hasta 1959. Especialmente porque las gestas independentistas en América Latina durante el siglo XIX tienen su cara menos visible en la empresa emancipatoria afrodescendiente<sup>9</sup>, que convertiría a esclavos africanos y sus descendientes en mayoría dentro las tropas cubanas alzadas contra el poder colonial. Pero esa presencia ha devenido una nota marginal en la reconstrucción de la epopeya nacional quedando los cuerpos escondidos detrás del manto teleológico que implica “hacer patria” en un “socialismo postcolonial en el Caribe”<sup>10</sup>.

Si bien el habla política de la Revolución cubana se basa en un uso particular de la lengua comunista, el discurso revolucionario no actúa únicamente dentro de la semiótica doctrinal del marxismo-leninismo. Los líderes cubanos apelan a otros ideogramas, como *pueblo*, *patria*, *nación*, *independencia*, *justicia social* (...). Se trata (...) de valores modernos, burgueses, que la Revolución resemantiza desde la práctica del socialismo. El orden revolucionario hereda estas nociones de la política colonial y republicana, radicalizando sus significados (...). *Pueblo*, *patria*, *nación*, *sociedad*, *masas* son términos que aluden a una misma esfera de poder, a un mismo andamiaje institucional: el del Estado socialista. La diferencia conceptual entre Nación y Estado, pueblo y gobierno, sociedad civil y sociedad política, que es la base de todo sistema moderno, se pierde, se borra dentro del habla oficial cubana.<sup>11</sup>

Es en el espacio soterrado de esas diferencias, sedimentos invisibles en el magma retórico del discurso hegemónico del poder político, donde operan las prácticas simbólicas que encarnan nuestro objeto de estudio. En 1997 la exposición *Queloides (Primera parte)* sería la primera de una serie de muestras que en el lapso de dos décadas han abordado las problemáticas sobre la identidad racial afrodescendiente en

---

<sup>7</sup> Bhabha, Homi, “Introduction: Narrating the nation”, en Bhabha, H. (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990, pp. 1-7. Traducido en: Bhabha, H., “Narrando la nación”, en Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000, pp. 211-219.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>9</sup> Sobre esa dualidad independencia nacional-emancipación racial explica el historiador George Reid Andrews: “Los esclavos no podían esperar vencer a la esclavitud hasta que alguna crisis política rompiera la unidad de las élites gobernantes y generara oportunidades para que pudieran luchar por la libertad. En la América española, esa crisis fue la de las guerras de independencia, las cuales recortaron la capacidad de los amos para controlar a sus esclavos, a la vez que forzaban a la Corona española y a los rebeldes a una puja por el apoyo político y militar de los esclavos (y de los negros y mulatos libres). Las guerras se produjeron por cuestiones de soberanía nacional, y la conquista de esa soberanía fue ciertamente su consecuencia política más importante. Pero a consecuencia del regateo político y la iniciativa esclava también tuvieron consecuencias sociales inesperadas y trascendentales: el fin del tráfico de esclavos africanos y la emancipación final”. (Reid Andrews, George, *Afro-Latinoamérica 1800-2000*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, p. 143).

<sup>10</sup> Rojas, Rafael, *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid, Colibrí, 2008, p. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.* Las cursivas son del autor.

Cuba<sup>12</sup>, donde ni la abolición de la esclavitud en 1886, ni las sucesivas cartas constituyentes republicanas, ni el socialismo, han logrado eliminar el racismo en las prácticas institucionales y en el imaginario popular, perpetuándose un colonialismo interno<sup>13</sup>.

La persistencia de una memoria colonial cuyo rasgo definitorio se sedimentó en el espacio esclavista de la plantación, estableciendo la posición subalterna de los negros, estigmatizados social y culturalmente y violentados en sus propios cuerpos a través del dominio físico y simbólico del blanco, es objeto de representación por parte de un grupo de artistas, activistas o no, dentro de un “movimiento afrodescendiente cubano”<sup>14</sup>. Sus obras abarcan un amplio registro discursivo que revisa críticamente la historia de Cuba, del arte cubano y la historia intelectual nacional, para encontrar en esos acervos la huella de un racismo, evidente o encubierto, cuyas marcas configuran el horizonte de estereotipos y marginalización cultural sobre los afrodescendientes en la Cuba actual, así como su desplazamiento hacia zonas «laterales» y de subalternidad en las narrativas sobre la nación desde el siglo XIX, donde determinadas tendencias modernas en el pensamiento político y social identificaron la idea de cultura y nación bajo una interpretación étnica que privilegiaba el origen blanco e hispano de lo cubano o mostraban un esfuerzo de blanqueamiento tras los conceptos de mestizaje.

El filósofo e historiador cubano Rafael Rojas, en *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba* traza una genealogía en el devenir de los conceptos de «patria» y «nación» entre los siglos XVIII y XX<sup>15</sup>. Toma tres elementos esenciales en los discursos sobre la identidad nacional: «tierra»,

---

<sup>12</sup> Aunque el objeto de estudio se ciñe a la década final del siglo XX, es nuestro interés dar continuidad a la línea de trabajo iniciada y abordar en fases posteriores del proyecto el análisis de otras exposiciones que han extendido el debate racial: *AfroCuba: Works on Paper, 1968-2003* (San Francisco State University Gallery; San Francisco, 2006; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, 2007; Sturgis Library Gallery of Kennesaw State University, Georgia, 2007; Lowe Art Museum, South Miami, 2008). *Black Cuban Groove: Nuevas visiones de lo negro en el arte cubano actual* (Salas provinciales de exposición de la Diputación Provincial de Jaén, 2009). *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art* (Johannesburg Art Gallery, Joubert Park, Johannesburgo, 2010). *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, 2010; Mattress Factory, Pittsburgh, 2010-2011; 8th Floor Gallery, New York, 2011; Rudenstine Gallery, W. E. B. Du Bois Institute for African and African American research, Harvard University, Cambridge, 2012). *Africa in Cuba: a Visual Art & Film Narrative* (2013, CAS Gallery, The University of Miami, Miami). *Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano* (Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Santiago de Cuba, 2013; Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 2013) (fig.2).

<sup>13</sup> La pervivencia de las estructuras coloniales internas en la formación del Estado-nación tras los procesos de independencia, que frente a una clase dominante definida étnicamente perpetúan las condiciones de subordinación de otras comunidades étnicas en el desarrollo de la vida cotidiana, léase indígenas y afrodescendientes, y minorías nacionales que se mantienen explotadas en la distribución del trabajo y el reparto de los bienes sociales. Se aplica también a las desigualdades regionales en el interior del territorio nacional como resultado de políticas estatales que acentúan la diferencia entre “centros” y “periferias”. Se articula con las formas de sometimiento económico del capitalismo transnacional que determina nuevos modelos de dependencia a nivel local en la explotación de fuerza de trabajo y recursos naturales y la sustitución de modos de cultura tradicional y producción por la importación de modelos globales. Ejemplos bastante clásicos serían en el caso cubano la discriminación racial de los afrodescendientes en la industria turística, la persecución y vigilancia policial a la que son sometidos en las calles por el simple color de la piel y el bajo porcentaje de representación en los puestos de liderazgo político. En América Latina podemos ver una sistematización cambiante del concepto en los textos del sociólogo mexicano Pablo González Casanova. Véase al respecto: González Casanova, Pablo, “Colonialismo interno (una redefinición)”, *Rebeldía*, No. 12, octubre, 2003, accesible online: [http://conceptos sociales.unam.mx/conceptos\\_final/412trabajo.pdf](http://conceptos sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf)

<sup>14</sup> Pese al progresivo incremento cualitativo y cuantitativo del activismo político y cultural de voces afrodescendientes en la isla, no nos atrevemos a hablar de un movimiento organizado y nucleado, si bien existen redes estables en torno a la discusión y representación del problema racial en Cuba, especialmente en el ámbito de la literatura o con la paulatina visibilidad de los afrodescendientes dentro de los grupos de oposición al régimen, como es el caso de Manuel Cuesta Morúa en el Partido Arco Progresista de Cuba (PARP), Óscar Elías Biscet y la Fundación Lawton por los Derechos Humanos, el fallecido tras una huelga de hambre Orlando Zapata, Berta Soler en las Damas de Blanco, etc. El artista Alexis Esquivel ha abordado esta cuestión de la representatividad política afrodescendiente dentro de Cuba en sus series más recientes: *Últimas noticias del ingenio* (2008-2011) (fig.3) y *Los próximos héroes* (2012) (fig.4). Indiscutiblemente, las propias condiciones autoritarias del sistema político cubano influyen de manera decisiva en las dificultades que tiene la sociedad civil para la auto-organización como un movimiento social y político por la agencia étnica.

<sup>15</sup> Rojas, R., *op. cit.*

«sangre» y «memoria». En nuestra investigación aparecen derivados de esos dispositivos metafóricos, que son puestos en tensión con las representaciones de un grupo de artistas que desde una condición racial y con perspectiva sociológica interpelan la historia intelectual de Cuba y su presente. «Tierra», «sangre» y «memoria» son recodificadas en las articulaciones críticas del territorio colonial que se traducen en el tratamiento del espacio de la plantación como motivo de representación (fig.5); en la visibilización del cuerpo negro como sujeto subalterno racializado (fig.6) y en la agencia de una consciencia afrodescendiente inscrita en la condición transnacional de la diáspora africana<sup>16</sup> (fig.7).

Las representaciones de los conflictos raciales en la sociedad cubana hoy, adquiere un carácter de urgencia donde el pasado colonial y reciente de la isla es revisado bajo la óptica de la reivindicación del rol de los afrodescendientes en los procesos históricos conducentes a la idea de nación y su intervención determinante como sujetos políticos en el venidero proceso de transición; en un contexto donde los sucesivos enunciados nacionalistas han exacerbado la colonialidad del poder y han prescindido del debate racial por considerarlo un peligro para la idea de unidad. El historiador Alejandro de la Fuente estudia cómo interviene el tema de la “raza”<sup>17</sup> en la formación de la nación y el desenvolvimiento de los diferentes campos en la sociedad cubana postcolonial a partir de las políticas estatales<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Véase al respecto: Sánchez, Suset, “Diáporas de la diáspora, o la reconstrucción del ‘Atlántico negro’: Voces afrodescendientes e imaginarios post y decoloniales en el arte cubano contemporáneo”, *SusetSánchez\_Blog*, Madrid, 2013, accesible online: <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/06/21/diaporas-de-la-diaspora-o-la-reconstruccion-del-atlantico-negro-voce-afrodescendientes-e-imaginarios-post-y-decoloniales-en-el-arte-cubano-contemporaneo/>; y Di Leo, Octavio, *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil. 1889-1969*, Madrid, Colibrí, 2001.

<sup>17</sup> Realizaremos unas precisiones terminológicas sobre el uso de los conceptos raza y racismo en esta investigación. Lo primero que hay que señalar es el alejamiento de cualquier esencialismo en términos biológicos o culturales, si bien es cierto que buena parte de las representaciones críticas que se analizarán en las siguientes páginas se hallan condicionadas precisamente por los determinismos de una noción moderna y binaria de raza y racismo como resultado de las categorías y taxonomías coloniales eurocéntricas llamadas a justificar el dominio y la violencia sobre poblaciones no europeas, el abstracto otro, en base a tales supuestos biológicos y/o culturales como signos de inferioridad y salvajismo frente al proyecto civilizatorio blanco, europeo, cristiano, heterosexual y burgués. Cuando se esté hablando en este texto de “memoria cultural”, “identidad étnica” y otro tipo de construcciones similares, estaremos refiriéndonos a prácticas, costumbres, tradiciones históricamente cambiantes y situadas en un vocabulario geopolítico que afectan a comunidades y subjetividades bajo determinadas relaciones de poder en detrimento de cualquier idea mítica o inamovible de “identidad cultural”. El racismo que nos interesa someter a discusión a través de las imágenes de artistas cubanos contemporáneos está inscrito en la huella de un “racismo cultural”, descrito por Paul Gilroy y Stuart Hall al reconocer la amplificación de formas racializadas del pasado que son reactivadas y transformadas en las dinámicas actuales de producción de la diferencia en la situación multicultural en que se debaten hoy asuntos relativos a la construcción de las identidades y el sentido de pertenencia a un grupo o comunidad y la distribución actual del trabajo, donde persiste la explotación de múltiples sujetos subalternos.

Entendemos el racismo como “un intento de *basar teóricamente y fijar en la práctica* nuevos límites a la idea de vinculación a una colectividad...”. (Geulen, Christian, *Breve historia del racismo*, Madrid, Alianza, 2010, p. 14). No es difícil reconocer en ese procedimiento el modo en que surgieron las imágenes para conformar una cultura visual que soportaba y apoyaba el conocimiento del mundo colonial en el viaje de vuelta de los imaginarios racializados hacia Europa, como pretexto y justificación de la expansión imperialista y de la esclavitud y aludiendo al concepto de “raza” como parte de las categorías que en el siglo XVIII pone de moda la historia natural en tanto herramienta científica al servicio del sistema-mundo-moderno-colonial y de la Ilustración como voluntad racional enciclopédica sobre el mundo, lo que incluía los territorios colonizados. Traemos a colación el pensamiento ilustrado por el calado que tendría en la formación del concepto de nación que asumen los movimientos criollos en América Latina en tanto concreción y comunidad política de la idea de humanidad (Geulen, Ch., *op. cit.*, p. 77) y las connotaciones raciales del criterio de pertenencia a la misma; apareciendo humanidad, nación y raza como una tríada indisoluble en la carta de ciudadanía para dirimir asuntos de libertad, soberanía e igualdad.

Ver: Geulen, Ch., *op. cit.*; González Alcantud, José A., *Racismo elegante: De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2011; Gilroy, Paul, “*There Ain’t No Black in the Union Jack*”: *The Cultural Politics of Race and Nation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991; Hall, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envión, 2010.

<sup>18</sup> Véase: De la fuente, A., *op. cit.* Las aproximaciones de Rojas y de la Fuente a una genealogía de los conceptos nacionalistas y la prescripción de esas ideas en las políticas gubernamentales que han creado un clima ambivalente de legitimidad de los actores sociales en el teatro de la cubanidad, han sido capitales para comprender el escenario intelectual e ideológico con el que dialoga nuestro objeto de estudio. Por otra parte, investigaciones como las de Robin Moore y Carlos Uxó nos han servido de modelo para valorar diferentes instrumentales teóricos susceptibles de ser aplicados al contexto cultural cubano. Véase: Moore, Robin, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002; Moore, Robin, *Music & Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*,

Dentro de la historiografía y la crítica de arte en Cuba es difícil encontrar textos que se hayan aproximado a este tema, los pocos ejemplos encontrados se han convertido en fuentes de inestimable valor<sup>19</sup>. Son documentos fundamentales los catálogos de las exposiciones que conforman nuestro objeto de estudio, así como la exigua literatura crítica que les ha acompañado<sup>20</sup>.

Al no existir textos específicos sobre la función y valor de los discursos afrodescendientes en el campo artístico cubano, nos hemos remitido a otras fuentes que desde el punto de vista metodológico y hermenéutico han resultado importantes para dirimir las prácticas artísticas y sus respectivos dispositivos de exhibición como espacios de representación de la agencia racial. Han sido clave trabajos teóricos y catálogos de exposiciones internacionales que toman como eje central los discursos en torno a una construcción racializada del cuerpo negro<sup>21</sup>. *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art*

---

Berkeley / Chicago, University of California Press / Center for Black Music Research Columbia College, 2006; Uxó, C., *op. cit.* En ambos casos, aunque de forma explícita en el de Uxó, se trabaja con categorías procedentes de los estudios subalternos. Moore con el objetivo de abrir una nueva perspectiva historiográfica a expresiones de la cultura, la música y el baile populares enraizadas en una presencia étnica afrodescendiente discriminada a pesar de ser una parte mayoritaria e insoslayable de la cultura cubana; y Uxó para desvelar las ausencias, tergiversaciones y reiterada subalternización de la voz afrodescendiente en la narrativa de ficción producida en la isla desde el período colonial hasta el presente.

<sup>19</sup> Entre ellas el libro de la profesora de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, la Dra. Adelaida de Juan, titulado *Pintura cubana: temas y variaciones*, en el que la autora dedica un epígrafe a la representación del negro en la pintura y el grabado en el siglo XIX: De Juan, Adelaida, "El negro en la pintura cubana del siglo XIX", en *Pintura cubana: temas y variaciones*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1978, pp. 24-34. También, *Exploraciones en la plástica cubana*, de Gerardo Mosquera, donde se dedican varios capítulos a artistas como Wifredo Lam y Manuel Mendive, cuyas obras son un antecedente importante, generacionalmente y a nivel representacional, para la producción plástica de la que nos ocuparemos: Mosquera, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983. Imprescindibles también, aunque discrepando de la metodología empleada por los autores y algunas de sus interpretaciones de las producciones visuales que abordan —en nuestro criterio poco problematizadoras para con las representaciones del negro que son apuntadas en el texto—, son los cuatro volúmenes de *Cultura afro cubana*, especialmente su cuarto tomo, en el que se recoge una serie de pertinentes datos, de incuestionable valor historiográfico, sobre la presencia del cuerpo negro en las artes visuales durante el siglo XIX y XX en Cuba: Castellanos, Isabel y Castellanos, Jorge, *Cultura afro cubana. Letras, música, arte*, tomo 4, Miami, Universal, 1994. La referencia de los otros tres volúmenes puede consultarse en la bibliografía.

<sup>20</sup> Acosta de Arriba, Rafael, "Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia", en *La Jiribilla*, La Habana, No. 91, 2011, pp. 10-11. Casamayor, Odette, "Confrontation and Occurrence: Ethical-Esthetic Expression of Blackness in Post-Soviet Cuba", en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, San Diego, No. 2, Vol. 4, 2009, pp. 103-135; De la Fuente, Alejandro (ed.), *Que loides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (catálogo), Pittsburgh, Mattress Factory, 2010; De la Fuente, Alejandro, "«Tengo una raza oscura y discriminada». El movimiento afrocubano: hacia un programa consensuado", en *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, No. 242, noviembre-diciembre, 2012, pp. 92-105; De la Fuente, Alejandro, "The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba", en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, No. 40, noviembre, 2008, pp. 697-720; Fernández, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham, Duke University Press, 2006; Martín-Sevillano, Ana Belén, "Crisscrossing Gender, Ethnicity and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art", en Krull, Catherine y Stubbs, Jean (eds.), *Cuban Studies*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, No. 42, 2011, pp. 136-154; Pereira, María de los Ángeles, "Etnia, Raza e Identidad en la escultura cubana contemporánea. De El Esclavo a La Loma del Cimarrón: la redención de un símbolo", en *Arteamérica*, La Habana, No. 19, 2009, <http://www.arteamerica.cu/19/dossier/pereira.htm>; Pérez-Sarduy, Pedro y Stubbs, Jean (eds.), *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*, Gainesville, University Press of Florida, 2000; Ramos, Guillermina, "Cultos religiosos y creencias populares en el arte contemporáneo de México, Venezuela y Cuba", en Gutiérrez, Rodrigo (dir.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la Historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 67-98; Ramos, Guillermina, "La sogá invisible del performance", en Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando, *Performance y Arte-Acción en América Latina*, México, Ediciones sin Censura / Ex Teresa / Citru, 2005, pp. 95-113; Valero, Silvia, "Figuraciones de "lo afro" y "lo negro" en las producciones culturales cubanas contemporáneas", en *Orbis Tertius*, La Plata, XVI, No. 17, 2011, pp. 41-50.

La excepción dentro de estos acercamientos parciales sería el trabajo pionero de Ariel Ribeaux (La Habana, 1969-Guatemala, 2005) —interrumpido por su prematura muerte—, que pretendía desarrollar una investigación exhaustiva sobre la representación del negro en la historia del arte cubano. Véase: Ribeaux, Ariel, "Ni músicos ni deportistas (Notas para El libro oscuro)", en *Artecubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 52-59.

<sup>21</sup> Golden, Thelma, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (catálogo), New York, Whitney Museum of American Art, 1994; Golden, Thelma, Kim, Christine Y., Walker, Hamza, y otros, *Freestyle* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2001; Golden, Thelma y Kim, Christine Y. (eds.), *Frequency* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2005; Golden, Thelma, Kim, Christine Y., Hassan, Salah, y otros, *Flow* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2008; Haynes, Lauren, Keith, Naima J. y Lax, Thomas J., *Fore* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2013 —las exposiciones a las que corresponden las

*Museum*, de la profesora de historia del arte Bridget Cooks, analiza las estrategias curatoriales detrás de un grupo de exposiciones de artistas afronorteamericanos desde finales de los años veinte del pasado siglo, en paralelo a los momentos más significativos de la lucha por la visibilidad, la igualdad y los derechos civiles de los afrodescendientes en Estados Unidos; así como la respuesta a esos proyectos por parte de artistas, curadores, público y crítica en el contexto del discurso dominante del arte<sup>22</sup>. Resulta importante la distinción de dos enfoques en el tratamiento de las imágenes, aquel racializado que apela al discurso etnográfico y a la caracterización de los artistas como “identidades negras”, y aquellos relatos que tratan de “corregir las omisiones del pasado”<sup>23</sup> sobre la contribución de los afronorteamericanos en la edificación de la nación, y su ausencia histórica y tergiversación en las narraciones de los museos estadounidenses. Cooks concluye que uno de los retos fundamentales en esas exposiciones reside en la búsqueda de una conciliación entre logro artístico —en términos estéticos y de experimentación lingüística— e identidad negra, en tanto su presencia en el contenedor museal se convierte en un espacio pedagógico donde se entrecruzan valores artísticos y culturales, el legado de los movimientos sociales y la historia nacional para poner en escena cuestiones de legitimidad, representatividad, comunidad e identidad<sup>24</sup>.

La historiadora traza una genealogía de las exposiciones en las que diferentes problemas de la representación del negro y el acceso de los artistas afrodescendientes al sistema institucional del arte estadounidense son ejes de un relato racializado de la historia del arte contemporáneo occidental y del mercado en el devenir de los siglos XX y XXI. Aunque en esa reconstrucción de los mecanismos de visibilización de las voces afronorteamericanas en el interior de la institución arte, se muestran las conquistas de las últimas décadas por la igualdad en la ocupación del espacio diegético del museo como escaparate histórico y político, también se mantienen constantes preguntas de la que nos hacemos cargo:

¿Hay un futuro para las exposiciones de tema exclusivamente negro en los principales museos de arte norteamericanos? ¿Ha cambiado suficientemente el pensamiento racial en la administración del museo de arte estadounidense para que la institución pueda reflejar la contribución de los afronorteamericanos al arte norteamericano? ¿La realización de exposiciones de arte por los afronorteamericanos en los principales museos cumple una función simbólica para demostrar que Estados Unidos es una nación democrática?<sup>25</sup>

---

anteriores publicaciones fueron comisariadas por Thelma Golden. Fusco, Coco y Wallis, Brian (eds.), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* (catálogo), New York, International Center of Photography, 2003, correspondiente a la exposición homónima con curaduría de Fusco y Wallis. Barson, Tanya y Gorschlüter, Peter (eds.), *Afromodern: Viajes a través del Atlántico negro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010, de la exposición homónima con curaduría de Tanya Barson y previamente exhibida en la Tate Liverpool durante el mismo año. Muhammad, Erika Dalya, “Race in Digital Space: Conceptualizing the Media Project”, *Art Journal*, Vol. 60, No. 3, 2001, pp. 92-95, artículo de la comisaria Muhammad a propósito de su exposición *Race in Digital Space* (MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 2001).

<sup>22</sup> Cooks, Bridget, *Exhibiting blackness: African Americans and the American art museum*, Boston, University of Massachusetts Press, 2011.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>24</sup> Entre los factores que se mencionan como conscientes operaciones racializadas de poder sustentadas por una ideología discriminatoria, está el desplazamiento de estas exposiciones hacia zonas secundarias, “marginales”, del espacio museo y los recorridos del público o la creación de zonas aisladas para su recepción, separadas del resto de las obras de las colecciones o de la programación de las instituciones, como una zona de inclusión/exclusión temporal; la ausencia de una respuesta de la crítica de arte del momento, o la contestación en clave sociológica, marcando desprecio o nula atención a los problemas estéticos derivados de las muestras; la escasa realización de exposiciones personales en el circuito dominante que mostrasen la diversidad de discursos y rompieran la idea monolítica sobre la representación institucional de los afronorteamericanos.

<sup>25</sup> Cooks, B., *op. cit.*, p. 158. “Is there a future for the all-Black show in the mainstream American art museum? Has the racial thinking within American art museum administration changed enough for the institution to reflect the contribution of African Americans in American art? Do exhibitions of art by African Americans serve a symbolic function in mainstream art museums to prove that American is a democratic nation?”

El análisis de las fuentes confirma el déficit de atención a un discurso que sin embargo ha ido consolidándose en las dos últimas décadas<sup>26</sup>. Se advierte la carencia de textos que problematicen estas representaciones como zonas de análisis teórico y fenómeno estético-social en auge desde los noventa, en paralelo al recrudescimiento de los conflictos raciales por la crisis económica post-soviética y la emergencia de alternativas pseudo-capitalistas como modos improvisados de responder a las contingencias de la realidad. Ello expande el campo de visión sobre la población afrodescendiente y repercute en nuevas performatividades en el espacio público que desvelan la reconstrucción de antiguos arquetipos racializados y una renovada colonialidad en la puesta en valor de determinados actores sociales, espacios de relacionalidad y prácticas vivenciales. En una situación donde la historiografía carece de distancia temporal y textos históricos para desengranar la formación de una sensibilidad racial, las operaciones simbólicas del arte devienen un elocuente testimonio de cómo operan determinados conceptos raciales en el imaginario popular<sup>27</sup>.

Nuestro objetivo es el análisis de estas producciones a través de las obras incluidas en tres exposiciones precursoras de proyectos colectivos que en el siglo XXI han demostrado la consolidación de las representaciones de una consciencia afrodescendiente dentro del campo del arte cubano. Pretendemos recuperar las voces de sus comisarios y los escasos registros documentales existentes. Se trata de situar en contexto las imágenes agrupadas en la trilogía y desvelar la función y el valor que dichas experiencias curatoriales tienen para la historia reciente del arte cubano, y su repercusión en los debates intelectuales sobre el racismo en la sociedad cubana del presente. Es nuestra intención ver de qué modo las marcas del racismo en tanto huella de colonialismo interno adoptan determinadas representaciones, órdenes discursivos y morfologías en la obra de los artistas participantes en esas exposiciones, definiendo dispositivos visuales que ponen en crisis la colonialidad epistémica que ha sustentado la representación del negro en la historia del arte cubano. Intentamos comprender y poner en precario la dimensión cultural y simbólica, los lenguajes y códigos que representan el cuerpo afrodescendiente y le dan el significado de “cuerpo negro” al anular la complejidad de las subjetividades raciales, las políticas de género y sexuales que subyacen en la agencia histórica de los afrodescendientes en Cuba.

---

Otro texto importante es *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. La discusión sobre la función de las producciones de un grupo de artistas en diálogo con diferentes subjetividades racializadas entra en un campo de batalla donde identidad étnica, valor estético y lenguaje artístico se solapan. El análisis se basa en el desequilibrio, la segregación hermenéutica y la discriminación positiva a que son sometidos los discursos de artistas que trabajan en EE.UU. con comunidades locales, transfronterizas, migrantes y nuevas subjetividades étnicas. Creadores cuyas poéticas son filtradas por las políticas de la diferencia en el trato con la institución arte, relegando a posiciones secundarias los experimentos de lenguaje y su lugar dentro del museo y la historia del arte occidental para hacer una interpretación monolítica de la identidad. La autora toma como campo de análisis la evolución de la instalación y su tratamiento en el espacio institucional y fortuna crítica a partir de creadores como James Luna, Fred Wilson, Amalia Mesa-Bains, Pepón Osorio y Renée Green, donde la experimentación del lenguaje instalativo y la performatividad de nuevas subjetividades étnicas se expande más allá de las tradicionales exégesis obedientes a políticas binarias de la diferencia. (González, Jennifer, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, The MIT Press, 2008).

Otra fuente relevante en la discusión sobre la construcción del lenguaje artístico y la intersección con el campo visible del racismo, que nos ha aportado interesantes anclajes teóricos es: Fleetwood, Nicole R., *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*, Chicago, University Of Chicago Press, 2011. En este libro se exploran los condicionamientos de las estructuras racializadas heteronormativas en la mirada y el campo de visión de “lo negro” y los problemas de percepción de la “negritud” en el discurso occidental, donde el cuerpo marcado como negro ha generado históricamente conflictos de inserción en la cultura visual; así como los desplazamientos de una preocupación por la visibilidad del negro hacia la visibilidad de una “negritud preformativa”.

<sup>26</sup> Lo que demuestra en cierta medida el número de exposiciones que desde los años noventa se han realizado. Un listado resumido de algunos puede verse en la nota 12. A ello habría que añadir otro grupo importante de exposiciones personales o bipersonales de artistas, que resulta imposible enumerar aquí.

<sup>27</sup> Respecto a los problemas que enfrenta la producción historiográfica en Cuba a finales del siglo XX puede verse el aclarador y panorámico artículo: Quiza, Ricardo, “Historiografía y Revolución: la “Nueva” Oleada de Historiadores Cubanos”, *Millars*, Castellón, Departament d’Història, Geografia i Art Universitat Jaume I, No. 33, 2010, pp. 127-142.

El objeto de estudio se ha limitado a las exposiciones colectivas relacionadas con el tema raza y racismo en la última década del siglo XX en Cuba. Esta temática no se ha estudiado dentro ni fuera del país; y tampoco ha sido abordada en las investigaciones sobre arte latinoamericano que se están realizando en universidades españolas. Sin embargo, este TFM es una fase preliminar de un proyecto más abarcador que ameritaría trabajar las imágenes resultantes del período colonial en Cuba proporcionadas por el costumbrismo pictórico decimonónico y el grabado como representaciones de los sujetos subalternos racializados (fig.8); las estampas de marquillas de tabaco (fig.9) y la caricatura (fig.10). La representación del mestizaje y la cultura afrocubana en las vanguardias del siglo XX a partir de los años veinte y treinta (fig.11); el cartel comercial, las postales, la ilustración de revistas, la caricatura política durante los años republicanos (fig.12). La fotografía documental tras el triunfo revolucionario, la producción cinematográfica y de televisión, la obra del Grupo Antillano en la década de los setenta y las exposiciones colectivas y personales que tienen como eje la visibilidad de la agencia afrodescendiente.

Hemos trabajado con herramientas teóricas de los estudios postcoloniales, con mayor inclinación hacia las teorías del grupo latinoamericano de estudios subalternos y la perspectiva decolonial del grupo modernidad-colonialidad<sup>28</sup>. Este último enclave teórico permite adoptar “una perspectiva afrocaribeña centrada en la colonialidad”<sup>29</sup> y trata de rebasar el eurocentrismo en el análisis de fenómenos modernos como el racismo en América Latina; al tiempo que posibilita una agencia histórica de la voz afrodescendiente al desplazar los tradicionales lugares de enunciación de una teoría crítica hacia espacios y tiempos que se apartan del relato lineal, euro y falocentrado de la modernidad<sup>30</sup>. Nos parecieron pertinentes las siguientes preguntas:

¿Podría ser (...) que el poder de la modernidad eurocentrada —como una *historia local particular*-subyace en el hecho de que ha producido *particulares designios globales* de forma tal que ha «subalternizado» otras historias locales y sus designios correspondientes? (...) ¿Puede uno imaginar alternativas a la totalidad imputada a la modernidad y esbozarla, no como una totalidad diferente hacia diferentes designios globales, sino como una red de historias locales/globales construidas desde la perspectiva de una alteridad políticamente enriquecida?<sup>31</sup>

Lejos estamos de responder semejantes cuestiones, sin embargo, pensar en la constitución de la diáspora africana como evidencia transnacional en un espacio como Afro-Latinoamérica<sup>32</sup>, fragmentado en sus múltiples locales, puede conducir al encuentro de esa “alteridad políticamente enriquecida” que llamaremos

---

<sup>28</sup> La denominada opción decolonial comenzó a trabajarse en los textos del sociólogo peruano Aníbal Quijano en la última década del siglo XX como una apuesta por la instrumentación de un pensamiento crítico local sobre los proyectos políticos eurocéntricos del Estado-nación en la América Latina postcolonial y la recuperación histórica de las voces indígenas y afrodescendientes en otros relatos de la nación; así como de las subjetividades migrantes en las metrópolis contemporáneas o los actuales movimientos nacionalistas populares en América del Sur.

Véase: Quijano, Aníbal, “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”, *Peru Indígena*, Lima, Vol. 13, No. 29, pp. 11-20.

<sup>29</sup> Mignolo, Walter, *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 16.

<sup>30</sup> En ese sentido, nos interesa el pensamiento decolonial en tanto sus intervenciones nos permiten la articulación de una “epistemología fronteriza basada en la diferencia colonial, en la subjetividad de la herida colonial”; y revisar desde esa posición las imágenes racializadas encargadas de subalternizar al negro en Cuba, apartándonos de las políticas e ideologías de blanqueamiento del pensamiento intelectual criollo y tratando de comprender las claves de la “coexistencia” de subjetividades, primero en el proceso histórico del colonialismo y luego en un entorno postcolonial. Han resultado claves para nuestro trabajo nociones cardinales con las que opera la teoría decolonial, tales como “sistema mundo moderno/colonial”, “diferencia colonial”, “colonialidad del poder”, “colonialidad del ser”, “colonialismo interno”, a las que nos iremos aproximando en el cuerpo del TFM, especialmente en el segundo capítulo.

Véase: Mignolo, W., *op. cit.*; Escobar, Arturo, “«Mundos y conocimientos de otro modo». El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, *Tabula Rasa*, Bogotá, No.1, enero-diciembre, 2003, pp. 51-86.

<sup>31</sup> Escobar, A., *op. cit.*, p. 51. El entrecomillado y las cursivas son del autor.

<sup>32</sup> Reid Andrews, G., *op. cit.*

consciencia o subjetividad afrodescendiente, cuyas huellas nos disponemos a seguir en aquellas imágenes racializadas que, pese a su sobre-exposición y circulación global, no han podido doblegar la resistencia del “subalterno negro” ni cancelar sus autorrepresentaciones, como nos advierte la lectura iconográfica de las obras de los artistas que iremos mencionando.

En relación con otros emplazamiento coloniales, en América Latina y el Caribe se da un proceso de mestizaje racial sin parangón en la historia, que se extiende desde el siglo XVI al XIX bajo el dominio colonial y deja asentadas las bases del racismo contemporáneo. La inflexión decolonial nos permite pensar la subordinación de esos cuerpos racializados y la diferencia colonial como parte esencial de la explotación capitalista y la prolongación de la colonialidad en el presente global<sup>33</sup>.

Los discursos de raza y las representaciones críticas del racismo que emergen en el arte cubano contemporáneo deben ser entendidos en clave postmoderna como resistencia a la tendencia oficial del gobierno revolucionario a anular el reconocimiento de las diferencias bajo el concepto de igualdad y la supuesta erradicación de las contradicciones entre clases sociales en un sistema socialista. Las representaciones que sitúan a los afrodescendientes en la condición de «hablantes» a partir de 1990, pueden considerarse agenciamientos micropolíticos que combaten las cicatrices que la administración del biopoder, instrumento moderno disciplinario introducido con el sistema colonial, ha dejado en sus cuerpos y en una historia y memoria postcolonial.

Sobre qué estructuras narrativas se construye el discurso de la raza y el cuerpo negro en el arte cubano contemporáneo en tanto dispositivos metafóricos respecto a la colonialidad del conocimiento; cómo se articulan dichas enunciaciones en la red de significantes que constituyen la historia de la nación y la historia del arte, así como los enclaves de sentido oposicionales a esos relatos que encarnan mito, rumor, imagen e imaginario. Cómo son reparadas las zonas de silencio en la memoria de las subjetividades afrodescendientes obliterada por la negación, el olvido y la ocultación epistémica colonial. Cómo invertir los esquemas de discriminación, estereotipo y violencia que han criminalizado, sexualizado abyectamente y mitificado el cuerpo negro en tanto objeto de la mirada colonial. Qué mecanismos de reacción y coerción detonan estas denuncias raciales en un país donde el Estado proclamó una sociedad equilibrada, vaciada de conflictos y fricciones de clase, género, raza, ideología, credo, etc. Qué potencia política encierran esas imágenes en un sistema totalitario. Cómo el campo del arte reproduce la violencia del régimen. Qué peso tienen las representaciones de un concepto de nación mestiza en la producción de un imaginario racializado y blanqueado en el pensamiento intelectual cubano y cómo influye en los discursos del arte contemporáneo. Cómo funcionan estas imágenes y qué valor pueden alcanzar como representación de la agencia histórica afrodescendiente; y cómo su emplazamiento en un contenedor artístico bajo determinadas prerrogativas museales y performativas de las políticas culturales puede articular esa agencia más allá de los límites del campo intelectual en el seno de una comunidad local.

A través de dos capítulos ordenados cronológicamente trataremos de despejar algunas de esas interrogantes. En el primero nos referiremos a las exposiciones *Queloides (Primera parte)* y *Ni músicos ni deportistas*, primeras muestras colectivas que abiertamente abordaron la problemática del racismo en la sociedad cubana en un década de profundos cambios económicos y sociales. Proyectos que estuvieron

---

<sup>33</sup> No trabajaremos con los conceptos postulados por el pensamiento decolonial de manera purista —es imposible y poco atractivo—, porque vemos un cruce continuo de metodologías y objetivos con las otras perspectivas teóricas antes apuntadas. Se podrá comprobar nuestra inclinación al desmontaje textual de los discursos que proyectan las imágenes del negro deconstruidas en las exposiciones que nos ocupan. Seremos propensos al contraste de esas representaciones con aquellos textos que han sido construidos bajo el esquema del pensamiento político e intelectual nacionalista.

condenados a cierto ostracismo al desarrollarse en instituciones situadas en los márgenes del campo artístico, lo cual es síntoma de la gravedad del tema racial y su exclusión de la agenda de las políticas culturales del momento. El segundo capítulo, dedicado a la exposición *Queboides* (1999), está organizado en cinco epígrafes donde trataremos algunos de los puntos del pensamiento decolonial como herramientas de análisis de las imágenes en la exposición. Plantearemos la estrategia corpopolítica en la deconstrucción de las imágenes coloniales del cuerpo negro; los discursos geopolíticos que se abren a la enunciación de zonas de conocimiento que trascienden la historia del arte como relato occidental y eurocéntrico a través del cual se demoniza la imagen del negro como eje del mal en el sistema colonial. Revisaremos cómo esos espacios disidentes de alocución se nutren de prácticas y tradiciones de origen africano que recalcan en la cultura popular y determinan modos alternativos de narración de las subjetividades subalternas. Estudiaremos la función de representaciones que toman determinadas prácticas y espacios —religiosos, familiares, comunitarios, etc.— como lugares desde los cuales producir la agencia histórica afrodescendiente. En las conclusiones trataremos de poner en valor la gestualidad de una agencia colectiva afrodescendiente expresada a través de esos tres hitos expositivos en la clausura del siglo XX, así como el horizonte político que la performatividad de esa agencia posee en la esfera pública, su repercusión en los primeros años del siglo XXI de cara a una posible transición en Cuba y a las continuas transformaciones del proyecto de nación y sus desplazamientos transfronterizos.

**CAPÍTULO 1**

## **Abriendo monte: *Queloides (Primera parte)* y *Ni músicos ni deportistas*, primeros balbuceos a mediados de los noventa.**

En 1997 se realizaron dos exposiciones que con los años se considerarían el germen de un grupo de proyectos curatoriales que abordan las relaciones raciales y la persistencia del racismo en la sociedad cubana. El pionero de ellos, *Queloides (Primera parte)*<sup>34</sup>, fue fruto de conversaciones informales de sus comisarios y artistas, de sus preocupaciones cotidianas por la discriminación racial hacia los afrodescendientes y la experiencia del racismo en carne propia<sup>35</sup>.

Alexis Esquivel, comisario de la muestra junto a Omar-Pascual Castillo, explica que la propuesta expositiva surgió de una invitación de Ida Franchetto y el antropólogo, director teatral y dramaturgo Julio Moracén para realizar una exposición dentro del *I Encuentro de Antropología de la Transculturación* (Casa de África, La Habana, 1997). Esta exhibición, organizada con muy poco tiempo, se concibió como una aproximación tentativa, un muestreo limitado de los diferentes discursos que interpelan las construcciones del racismo en la historia y la sociedad cubanas. Por la urgencia con que se gestionó el proyecto y la precariedad de su producción, el comisariado apenas contó con un diseño explícito y los diez artistas incluidos participaron con obras ya producidas elegidas con absoluta libertad. Al exhibirse en un contexto al margen del circuito artístico tuvo escasa repercusión crítica. El silencio rodeó esta exposición fuera de un círculo de intelectuales interesados en la problemática racial.

Un análisis de los textos curatoriales<sup>36</sup> deja testimonio de las intenciones y metodologías que estaban en juego en el proyecto, así como de la interpelación en clave política subyacente en el mismo y que difícilmente podía expresarse de forma explícita en un contexto marcado por la herencia de un “discurso monológico hegemónico”:

La década de los sesenta y (...) la de los setenta, se caracterizan por una tendencia hacia un discurso monológico que llama a la unidad y rehúye la pluralidad. Entendida la experiencia revolucionaria como un conjunto homogéneo en el que no caben distinciones o debates raciales, las formas tradicionales afrocubanas se perciben como una peligrosa variación de la norma al mismo tiempo que como una rémora de un pasado que ha de superarse. En este contexto, la ubicación social del afrocubano será resultado directo de su integración a un proceso que le exige dejar de verse como negro para percibirse únicamente como revolucionario.<sup>37</sup>

Omar-Pascual Castillo describe el enfoque del proyecto dentro de la perspectiva transdisciplinar de los estudios culturales, en boga durante los noventa en América Latina<sup>38</sup>. Alude a prácticas discursivas que enuncian una política de la identidad donde tiene lugar la construcción de actores sociales “disidentes”: voces que son nombradas como “lo negro”. El comisario refiere la construcción de esos discursos en una “situación post-fundacional” con la que alude al estatuto genésico de la transculturación en la condición colonial y a los problemas de colonialismo interno que persisten en un contexto postcolonial como el Caribe a finales del siglo XX. La filiación con los estudios culturales no deja dudas sobre la urgencia teórica de

---

<sup>34</sup> Véase en los anexos la ficha de la exposición.

<sup>35</sup> Sánchez, Suset, “*Queloides*, la saga: conversando con Alexis Esquivel”, en *Noticias de Arte Cubano*, La Habana, No. 6, junio, 2013, pp. 6-7. Puede consultarse en los anexos la versión completa de la entrevista, de la cual se edita la versión reducida publicada en el tabloide *Noticias de Arte Cubano*.

<sup>36</sup> Puede verse una copia del catálogo en los anexos.

<sup>37</sup> Uxó, C., *op. cit.*, p. 255.

<sup>38</sup> Castillo, Omar-Pascual, “Reliquias heredadas (Una visión “accidental” de la huella de la cultura negra en la Cuba de hoy)”, en *Queloides. I Parte* (catálogo), La Habana, Casa de África, 1997, s.p.

situar el debate racial en una agenda compartida con las representaciones de género y clase, desterradas del imaginario oficial de la Revolución, objetivado en un modelo de “hombre nuevo” —integrado políticamente e ideológicamente centrado, militante comunista, heterosexual, laico— en el que las señas de las subjetividades «laterales» trataron de ser borradas<sup>39</sup>. La asunción de métodos provenientes de los estudios culturales, permitía una lectura crítica del determinismo marxista del proyecto revolucionario y la aparente superación de las divisiones de clase en el socialismo. Centrabán la atención en una serie de condiciones —heredadas de la historia colonial y del período republicano— por las cuales un alto porcentaje de la población afrodescendiente había permanecido en los estratos más desfavorecidos de la sociedad, con la obligación de negociar desde allí su *status* subalterno, invisibilizado por el discurso hegemónico y totalitario promulgado por los aparatos del Estado.

Castillo enumera algunas de las preocupaciones implícitas en la exposición y con un lenguaje rebuscado hace uso del tradicional binarismo blanco-negro, al cual opone en clave de resistencia un pensamiento mestizo que habla desde el fragmento y una posición descentrada; al tiempo que trata de superar el sentido cosmético y carnalesco con que algunas teorías de la transculturación han tratado de administrar ideas de blanqueamiento racial y cultural entre los siglos XIX y XX en América Latina y el Caribe<sup>40</sup>:

... la herencia mágico-religiosa, el MODELO de la vida NEGRO, y su carácter crítico-marginal o marginado... ex-esclavizado, y el des-doblamiento de Lo-NEGRO como máscara fetichista, folklorista o turística que coloca en el discurso plástico "culto" una IRONÍA de trueque de Sentidos, o: articulación de los resortes (humorístico-sarcásticos) de nuestra Noción de idiosincrasia-NEGRA, para ridiculizar situaciones sociales X's, que no están fuera del alcance de relaciones racistas de convivencia.<sup>41</sup>

Ese es el único pasaje del texto curatorial donde se menciona explícitamente el problema del racismo, para seguidamente interpelar a los artistas con una pregunta donde se combinan ética y estética: “¿CUÁL ES TU CONFLICTO?”<sup>42</sup>. Con este interrogante, que podríamos denominar ontológico, reclamaron los comisarios el posicionamiento de los artistas. Les convidaron a la creación de “espacios posibles para la convergencia

---

<sup>39</sup> El recientemente fallecido crítico cubano Rufo Caballero introdujo el término «subjetividades laterales» en un ensayo donde, según sus propias advertencias metodológicas, no pretendía acuñar un concepto, sino interactuar con “nociones como “el otro”, “el borde”, “la alteridad, o la (...) *lateralidad*, de forma instrumental”, para aludir a una serie de representaciones críticas del modelo fálico y canónico del “sujeto revolucionario” heroico que pluralizaban el escenario de los actores sociales en Cuba, articulando descentramientos en su identidad sexual. Véase: Caballero, Rufo, “Sano y sabroso, el borde deseando. La lágrima y el filo: Sexoerotismo, intertexto y subjetividad lateral en la plástica cubana”, en *Unión*, La Habana, No. 32, julio-septiembre, 1998, pp. 68-77.

Nos interesa en esta investigación apropiarnos de dicho modo de enunciación para remarcar una de las aristas principales desde las cuales opera el racismo en la sociedad cubana, a saber, la identificación mítica entre el negro y una sexualidad hiperbolizada. El propio Rufo Caballero analiza en su texto la obra de artistas como Elio Rodríguez y René Peña, ambos participantes en la totalidad de las exposiciones que conforman el objeto de estudio de la presente tesis.

<sup>40</sup> Pueden verse al respecto la noción de transculturación de Fernando Ortiz, acuñada en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (La Habana, 1940). El estudio del mestizaje en la formación de la sociedad Brasileña que lleva a cabo Gilberto Freyre en *Casa-Grande e Senzala* (Brasil, 1933). No me detendré en el análisis de la voluntad de blanqueamiento y la anulación de los antagonismos de clase que en los dos textos mencionados de Ortiz y Freyre subyace en la lectura fundacional de lo cubano y lo brasileño, respectivamente. Algo que en el caso del etnólogo cubano es mucho más evidente bajo la influencia del racismo científico y la eugenesia occidental de algunas disciplinas como la antropología, la sociología y la medicina a finales del siglo XIX; y que puede corroborarse en ensayos de las dos primeras décadas del siglo XX, tales como *Los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* (1906) o *Los negros esclavos* (1916). No obstante, estos enfoques son ejemplos gráficos de las anulaciones históricas que estas teorías sobre las zonas de contacto y las mezclas culturales encierran, sin el menoscabo de sus aportes al discurso antropológico y sociológico moderno.

<sup>41</sup> Castillo, O., *op. cit.* Las mayúsculas son del texto original.

<sup>42</sup> *Ibid.* Las mayúsculas son del texto original.

democrática y participativa de EL OTRO<sup>43</sup>. Casi todos los participantes han permanecido trabajando algunos de los plurales motivos con que *Queloides (Primera parte)* quería ensayar diversas formas de mirar hacia el legado africano en tanto eje constitutivo de la cultura nacional y reconocer las heterogéneas formas a través de las cuales el arte contemporáneo se relaciona con la herencia de África, más allá de esencialismos de signo folklórico o antropológico. La intención del proyecto expositivo queda enunciada claramente:

Es ya tradicional en el campo de las Artes Visuales en Cuba una preocupación de los artistas por acercarse a los procesos de integración (hibridación, o sincretismo) cultural desde un punto de vista etnológico, etnográfico y en el peor de los casos folklóricos (y/o folklorizantes); dar una visión "otra" desde un punto de vista sociológico es la preocupación fundamental de los artistas jóvenes aquí reunidos, para intentar manifestar una arista poco reflejada (...) por el Arte, pero que no por ello resulta menos sintomática a la hora de penetrar en el análisis de estos tópicos, y que (...) permite una (...) distancia crítica que posibilita figurarse el problema como proceso continuo y presente...<sup>44</sup>

La lista de artistas y obras refería el diapasón de esas relaciones conceptuales<sup>45</sup>: Álvaro Almaguer y Roberto Diago permitían una revisión, no siempre acrítica, de las traducciones de las imágenes de las producciones artísticas y los artefactos religiosos africanos que circularon en Occidente desde principios del siglo XX a través de las interpretaciones de las primeras vanguardias europeas y de los lenguajes con que éstas sintetizaron un imaginario que terminó por ocultar los propios referentes. En el caso de Almaguer (fig.13) se llamaba la atención sobre la mercantilización de ciertas imágenes y su explotación como souvenir que juega con las expectativas del turista en busca de una "cultura negra", "afrocaribeña", "afrolatina" o "afrocubana"<sup>46</sup>. Se ponía en cuestión los modos de supervivencia del artista, cuya práctica afrontaba la dicotomía de una producción para el mercado, fetichista y complaciente con los estereotipos de "lo negro", y otra obra inserta en las corrientes neohistoricistas que abundaron en la pintura cubana en los años noventa como interpretación local del postmodernismo y las prácticas apropiacionistas<sup>47</sup>. Para Juan Roberto Diago —nieto del artista Roberto Diago (1920-1955)— existía un vínculo familiar con todo el movimiento de

---

<sup>43</sup> *Ibid.* Las mayúsculas son del texto original.

<sup>44</sup> Esquivel, Alexis, "Prolegómeno No.1", en *Queloides I parte (catálogo)*, La Habana, Casa de África, 1997, s.p. Las mayúsculas son del autor.

<sup>45</sup> Pueden verse los datos completos de cada obra de la exposición y una imagen —en el caso de que exista— en la sección de anexos, donde cada proyecto cuenta con una ficha específica con la documentación recabada durante la investigación.

<sup>46</sup> Una situación en auge durante la década de los noventa en Cuba como resultado de la apertura de empresas de capital mixto (extranjero, mayormente español, y cubano), fundamentalmente en el sector del turismo, como parte del plan de re-estructuración de la economía socialista y como medida para paliar la profunda crisis económica y social que sobrevino tras el año 1989. El historiador Alejandro de la Fuente, afincado en la Universidad de Pittsburgh hasta hace unos meses y nombrado recientemente profesor en el David Rockefeller Center for Latin American Studies (DRCLAS) de la Universidad de Harvard, hace un análisis exhaustivo del modo en que la reintroducción de las relaciones de mercado en la economía cubana en los noventa agudiza las diferencias de clase y raza en un contexto donde los afrodescendientes encuentran grandes barreras laborales por las políticas neutras gubernamentales en materia racial; al tiempo que florece una economía de supervivencia, subterránea e ilegal, como respuesta a las dificultades de acceso al mercado laboral y a la riqueza que aporta la industria turística. Véase: De la Fuente, A., *Una nación para todos...*, op. cit.

<sup>47</sup> Precisamente, uno de los discursos donde recalcan las prácticas neohistoricistas en Cuba, atiende a la relectura de los relatos de la nación desde la perspectiva racial. Al respecto puede verse el epígrafe "Neohistoricismo y antropología, reconsideración del mito de lo negro como símbolo identitario", en: Sánchez, Suset, *El vagar del canon, lujuria en el laberinto: el Neohistoricismo en el arte cubano contemporáneo*, Trabajo de diploma de la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2000.

vanguardia a través del cual el arte cubano de principios del siglo XX comenzó a reivindicar la filiación africana de “lo nacional” a partir de la síntesis de lenguajes como el surrealismo o la abstracción<sup>48</sup>.

La obra fotográfica de René Peña de la serie *De mi relación con los otros* (1996) (fig.14) y la instalación fotográfica de la serie *Fulgor interno* (1997) de Omar-Pascual Castillo (fig.15), apuntaban de diferentes modos a la constitución de la subjetividad como una forma íntima y un lugar específico, privado, desde el cual el individuo se relaciona con un grupo social o con un sistema cultural. En el caso de Peña, las marcas más contundentes de su piel en tanto frontera física y simbólica de su negritud, establecen una serie de condiciones para la pertenencia a un grupo con el que tal vez puede entablar, o no, un diálogo en base a la construcción de una identidad racial. No obstante, cualquier comunidad imaginada siempre confrontaría la alteridad del sujeto con otros, porque cualquier grupo entraña para sus miembros una distancia de sí mismos y un desdoblamiento como otros, ya sean estructuras e instituciones como la familia, la nación, la escuela, etc.<sup>49</sup>. Omar-Pascual Castillo asumió que el debate racial no es algo que atañe solamente a un color de piel, sino a la forma en que el cuerpo y la subjetividad se inscriben en prácticas culturales y territorios sociales en los que se negocia la afrodescendencia<sup>50</sup>. *Fulgor interno* es una serie que apelaba a su relación con la religión Yoruba como practicante y donde se redefinía el orgullo del afrodescendiente más allá de la apariencia racial<sup>51</sup>.

Aludiendo también a la indisolubilidad de una creencia personal en el arte y en el elemento ritual, José Ángel Vincench asume que lo “social y lo religioso son los conceptos que sintetizan su obra, creando contrapuntos entre la práctica religiosa y el contexto social, entre el artista como ser religioso-creyente y como ser socio-histórico”<sup>52</sup>. El aspecto más relevante en la obra de Vincench es la “socialización del ritual a

---

<sup>48</sup> Si bien la producción de Juan Roberto Diago en el primer lustro de los noventa —donde se evidenciaba un apego a la obra de su abuelo, un importante artista de la vanguardia cubana del siglo XX—, todavía se presentaba como exploración poética y formas tentativas de su quehacer posterior, más consolidado y maduro, en exposiciones más recientes se puede ver la evolución de sus inquietudes y la conceptualización progresiva de su trabajo, la inserción del texto y los materiales como elementos significantes, la vocación documental de sus imágenes fotográficas en la denuncia directa del sometimiento a la marginalidad y la precariedad de los afrodescendientes en Cuba.

<sup>49</sup> René Peña es uno de los artistas que ha participado en la totalidad de los proyectos que analizaremos, y una de las voces más interesantes dentro de los discursos que en el arte cubano contemporáneo se acercan a las representaciones de raza, aunque no exclusivamente, ya que en su trabajo coexisten reflexiones de género que han sido interpretadas desde una perspectiva homoerótica. Una de las señas de identidad de sus fotografías es la autorrepresentación y el regodeo en la exterioridad del cuerpo negro en tanto primer asidero visual del estereotipo racista. Véase: Santana, Andrés Isaac, *Imágenes del desvío: La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*, Chile, J. C. Sáez Editor, 2004.

<sup>50</sup> Este debate sobre la legitimidad de la militancia afrodescendiente y la importancia de hablar con voz propia exclusivas de un color de la piel es uno de los subtextos que permea la trastienda de las dos exposiciones de 1997 que se están estudiando y que, como veremos más adelante, tiene un momento crucial en la organización de *Ni músicos ni deportistas*. En *Queloides (Primera Parte)*, de modo indirecto, la propia participación como artista de uno de sus comisarios, Omar-Pascual Castillo, y la invitación a dos creadores como Douglas Pérez y José Ángel Vincench, intentan pluralizar y quitar el estigma del discurso racial como un problema estrictamente para, con y de los negros. En relación con esta polémica puede verse la entrevista a Alexis Esquivel ya mencionada: Sánchez, S., “*Queloides, la saga...*”, *op. cit.*

<sup>51</sup> En ese sentido resulta elocuente una anécdota que, por simple, es clara y precisa de los términos en que se viven los problemas raciales y los estereotipos con los que se identifican. Comentaba Omar-Pascual Castillo en una conversación informal vía telefónica con la autora de estas líneas, el 25 de junio de 2013, que incluso entre los dos comisarios de *Queloides (Primera parte)*, llegó a plantearse el asunto en estos términos, para interrogarse a sí mismos sobre la urgencia y necesidad del proyecto: “¿Quién es más negro: tú, por el color de la piel [refiriéndose a Alexis Esquivel], o yo, que he nacido y crecido en el Cerro [un barrio habanero con alto porcentaje demográfico de población negra y mestiza], bailo guaguancó y soy creyente [habla de la religión Yoruba]?” Cualquier respuesta posible pactaría con un reduccionismo de los agenciamientos de la afrodescendencia, tanto por la mera identificación del color de la piel del individuo o por la asociación abstracta entre raza y determinadas prácticas socioculturales. De ahí la dificultad no sólo de negociar los estigmas del racismo en la sociedad cubana actual, sino también de nombrarlos sin reproducir los mismos mecanismos de colonialismo interno que los han administrado durante siglos.

<sup>52</sup> Pizet, José, “Social y religioso”, 2006, accesible online: <http://www.vincenchart.com/bin-debug/Vincench.html>

través de la estrategia del arte”<sup>53</sup>. La obra incluida en *Queloides (Primera parte)* pertenece a la serie *La huella simbólica*, donde el artista traspassa al soporte tela reflexiones personales en las que se plantea su relación en tanto practicante religioso y artista, así como las dicotomías de esos roles sometidos al contexto social e ideológico nacional. La solución de lenguaje en *Autobiografía y motivos del folklore* (1995) (fig.16), coquetea con la preeminencia del medio pictórico en el campo artístico cubano de los noventa como parte de lo que se ha denominado “restitución del paradigma estético” o “vuelta al oficio”, como desmarque de las tendencias de neovanguardia entronizadas en los años ochenta a partir de la exposición *Volumen I* (1981)<sup>54</sup>, al tiempo que implica una crítica soterrada al componente matérico que primó en ese decenio sobre aquellas obras en las que se sugería una vocación antropológica, cuyo paradigma había sido el trabajo de Juan Francisco Elso<sup>55</sup>. “El artista comenzó a trabajar con la huella dactilar en la serie llamada *La Huella Simbólica*, donde se evidenciaba un gusto por abstractizar imágenes estereotipadas (ya fuera desde el punto de vista religioso o desde el punto de vista ideológico). (...) por primera vez Vincench llevó al nivel de abstracción aquellos motivos que antes le criticaban como muy religiosos...”<sup>56</sup>.

Las obras de Douglas Pérez, Alexis Esquivel y Elio Rodríguez cortejaban la tradición figurativa para jugar con códigos neohistoricistas y apropiarse de diferentes modelos de representación de la tenida por “alta cultura” occidental, a partir de los cuales creaban pastiches en los que sacaban a la luz algunos de los estereotipos más recurrentes en la marginalización del negro en la sociedad cubana. Douglas Pérez propuso una serie de ocho lienzos de pequeño formato en los que revisaba con el empaque de la pintura costumbrista decimonónica diferentes situaciones ridículas de blanqueamiento social. Esquivel, con una sátira descarnada, en el políptico *Cuatro maneras de alisar el cabello* (1997) (fig.17), retomaba el tema obsesivo del blanqueamiento como forma de ascender socialmente en un contexto racista. Elio Rodríguez presentó varias serigrafías de la serie *Las perlas de tu boca* (1995) (fig.18) en las que un personaje, suerte de *alter ego* o heterónimo, El Macho, se introducía en los relatos del cartel cinematográfico norteamericano de los años cincuenta para ironizar sobre el estereotipo sexual y el mito fálico del negro, expandido desde los años veinte del pasado siglo a través de la negrofilia que viajó entre París y Estados Unidos y que constituyó un momento de especial fascinación por el cuerpo negro en la experiencia de los modernismos europeos; cuando fueron puestas en circulación algunas de las representaciones más caricaturescas y aberrantes que falseaban la imagen de África y de los afrodescendientes<sup>57</sup>.

Mención especial merece dentro de esta nómina el trabajo de Gertrudis Rivalta, ya que con ella el debate racial se inscribe en una configuración de género donde el mestizaje se identifica con la violencia epistémica que ha dado lugar a la construcción de la figura de la mulata en el Caribe. Objeto exótico y de deseo de la mirada masculina y la apetencia colonial, es en ella donde la sexualidad adquiere el signo imborrable de procesos de subalternización múltiples: mujer, mestiza, latina, ni blanca ni negra. En su

---

<sup>53</sup> Castillo, Omar-Pascual, “Terapias de un grupo (arte cubano actual)” (palabras de la exposición *Terapia de grupo*, Madrid, Galería Fernando Pradilla, 2008), en *Otro Lunes*, Madrid, No. 4, septiembre, 2008, accesible online: <http://otrolunes.com/archivos/04/html/este-lunes/este-lunes-n04-a17-p01-2008.html>

<sup>54</sup> Véase: Wood, Yolanda, “Periodizar el arte cubano contemporáneo: ¿poliedro o bola de cristal?”, en *Art cubano*, La Habana, No. 1, 1999, pp. 70-76.

<sup>55</sup> Puede verse un análisis pormenorizado de esta cuestión en: Fadruga, Lillebit. “Religión”, en Santana, Andrés Isaac (comp.), *Nosotros, los más fieles, Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 560-571. Este ensayo originalmente formó parte del Trabajo de Diploma de la Licenciatura en Historia del Arte de la autora, bajo el título *De la memoria y otros aires comunes: censura, religión y ruptura en la plástica cubana de los noventa*, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2000.

<sup>56</sup> Fadruga, L., *op. cit.*, p. 565.

<sup>57</sup> Véase al respecto: Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture*, Londres, Thames and Hudson, 2000.

cuerpo queda simbolizada la tensión racial que atraviesan las narrativas de la nación. La pertinencia de una obra como la de Rivalta, que jugaba a posicionarse en la órbita de la mirada masculina y del extranjero al apropiarse de las fotografías de Walker Evans, resultaba evidente en los años noventa, bajo las dinámicas neocolonizadoras establecidas con la apertura de la isla al resto de Occidente y la emergencia de un turismo sexual. Es en esas circunstancias donde la memoria del sometimiento, la violación y vulnerabilidad del cuerpo de la mujer mestiza, de la mulata, se manifiesta como síntoma del trauma de la diáspora africana<sup>58</sup>.

Apenas hay registros documentales que permitan realizar un análisis más profundo de las obras incluidas en la muestra o de la museografía<sup>59</sup>. Las limitaciones materiales en la Cuba de los noventa, posterior a la desaparición del bloque socialista de Europa del Este y del asistencialismo de la URSS, explica en cierto modo la precariedad con que se desarrolló el proyecto, así como la casi absoluta ausencia de documentos y recursos que sirvan de fuentes historiográficas y vayan más allá del rumor que ha rodeado este episodio de la historia reciente del arte cubano<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Véase: Raimon, Eve Allegra, *The "Tragic Mulatta" Revisited: Race and Nationalism in Nineteenth Century Antislavery Fiction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004; y Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

La obra de Rivalta que encontrábamos en la exposición, quizás muestra los gérmenes de las preocupaciones de Rivalta por el cuerpo subalternizado. No existe documentación de la pieza que nos permita hacer una lectura iconográfica, pero se trataba de un lienzo en el que se representaba un indígena, sobre la tela se apoyaban varias lanzas hechas de madera de árboles y con las que la creadora trataba de simular artefactos de diferentes etnias africanas. Rivalta aludía al encuentro de diferentes subjetividades en el territorio colonial, así como a la subordinación racial de las mismas en el proceso histórico de la colonización.

<sup>59</sup> Puede verse copia de las pocas imágenes documentales de la exposición y las obras incluidas en los anexos. Las consultas realizadas entre algunos de los artistas participantes y los comisarios no ha aportado más material que el que se recopila en la sección de anexos. Parte de este material se encuentra publicado en el catálogo de la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, a la que dedicaremos atención en posteriores fases de esta investigación, siguiendo la cronología de los proyectos que conforman el objeto de estudio, limitado en este texto a la década de los noventa del pasado siglo. Véase: De la Fuente, A., *Queloides...*, *op. cit.*

<sup>60</sup> También podríamos achacar esta carencia al poco interés que entonces prestaban artistas, comisarios, gestores culturales e instituciones en Cuba a la labor documental y de archivo.

## 1.1 *Ni músicos ni deportistas: orgullo afrodescendiente versus blanqueamiento.*

Unos meses después de la clausura de *Queloides. Primera parte*, tuvo lugar en el Centro provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana otra exposición que retomó el debate racial como eje curatorial. En enero *Queloides. Primera parte* abrió 1997 y en diciembre lo cerraba *Ni músicos ni deportistas*<sup>61</sup>, un proyecto del comisario Ariel Ribeaux<sup>62</sup>.

Con un número inferior de creadores, esta segunda muestra fue gestionada con absoluta intencionalidad desde su inicio<sup>63</sup>. Al respecto se menciona la explícita militancia política en clave afrodescendiente, así como una radicalización desde la perspectiva del comisario, algo que puede leerse entre líneas en las palabras del folleto de la exposición<sup>64</sup>. Comenta Esquivel, quien fue invitado por Ariel Ribeaux a acompañarle en la producción del proyecto, que una de las controversias que sostuvieron estuvo relacionada con el deseo del comisario de limitar la participación sólo a artistas negros:

Ambas exposiciones partían de la misma necesidad de mostrar la existencia de un arte que de manera natural estaba reflejando las tensiones raciales de la sociedad cubana, realizado por artistas jóvenes, que además utilizaban lenguajes actualizados y poéticas no asociadas a la visualidad tradicional del tema negro, obviadas inexplicablemente por el discurso central del arte cubano. En ese aspecto, una era la continuación de la otra, pero si *Queloides. Primera parte* era más incluyente y panorámica, y mostraba el racismo desde una multiplicidad de síntomas, *Ni músicos ni deportistas* era más selectiva y militante, y denunciaba el racismo desde una posición quizás más política, con un tono más rebelde y reivindicativo, más “cimarrona”...

... Uno de los debates era que Ariel quería hacer una exposición de tema racial sólo con artistas negros y a mí no me gustaba la idea, porque tenía la preocupación de que se nos terminara acusando de lo mismo que estábamos combatiendo. La posición de Ariel no partía de un sentimiento racista, él tan solo quería demostrar la existencia de un arte que denunciaba el racismo con voz propia, desde la perspectiva del sujeto negro, así que yo lo entendía y hasta cierto punto compartía su posición; pero me parecía una mala estrategia, que iba a desviar el debate del tema central, que se iban a fijar más en ese hecho, que en las obras y en la propuesta de la exposición. Al final Ariel estuvo de acuerdo conmigo e incluyó a Douglas Pérez, aunque finalmente éste no pudo participar por razones logísticas. Creo que en aquel momento a Ariel le hubiese gustado incluir también a Pedro Álvarez, pero éste estaba viajando bastante y era más difícil de convocar. Al final funcionó la idea original, que se enfocaba más decididamente en el tema del racismo por encima de cualquier otra consideración etnográfica o religiosa, que eran los acercamientos acostumbrados a la presencia del negro y el mestizo en la cultura cubana. Fue una exposición escueta, con muy pocas

---

<sup>61</sup> Véase en los anexos la ficha de la exposición.

<sup>62</sup> 1997 es una fecha que designa el punto de partida de estos proyectos como preocupación colectiva; sin embargo, algunas exposiciones personales anteriores, de artistas como Elio Rodríguez (*Mami, qué será lo que quiere el negro*, Galería Luis de Soto, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, 1991; *El macho*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, 1991; *Las perlas de tu boca*, Taller de Serigrafía René Portocarrero, 1996), Alexis Esquivel (*Retratos históricos*, Casa del Joven Creador, 1994), Armando Mariño (*Des-Colon-izando el entorno*, Centro Wifredo Lam, 1996), Douglas Pérez (*El ingenio de la imaginación cubana*, Galería La Acacia, 1996), entre otros, podrían significar el germen de una entrada angosta para el debate racial en el circuito institucional artístico habanero. Hay que tener en cuenta que algunos de estos artistas participaron con posterioridad en casi todas las exposiciones que estamos analizando.

<sup>63</sup> Sánchez, S., “*Queloides*, la saga...”, *op. cit.*

<sup>64</sup> Ribeaux, Ariel, “La piel, las máscaras, el individuo”, en *Ni músico ni deportista* (catálogo), La Habana, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, 1997, s.p. Puede verse una copia de este catálogo en los anexos.

obras, cuatro artistas que ya venían de la expo anterior, entre ellos Manuel Arenas que había estado trabajando el tema desde los años ochenta. Fue una exposición interesante, un proyecto más pensado y organizado, partiendo de una institución porque Ariel trabajaba en Luz y Oficinas, ya era un espacio del arte, tenía otro tipo de connotaciones.<sup>65</sup>

El testimonio anterior parece no dejar dudas sobre un mecanismo de auto-segregación o de segregación recíproca como operación de sentido detrás de la voluntad de Ariel Ribeaux de hacer una exposición con artistas afrodescendientes únicamente, donde quedara expuesta la disyuntiva intelectual de un sujeto militante cuya potencia de enunciación emerge del reconocimiento de su condición subalterna. Resulta imposible sustraerse de establecer un diálogo con el concepto de «doble consciencia» del historiador y sociólogo afroamericano W.E.B. Du Bois<sup>66</sup>, por el cual inclusive adquiere una dimensión crítica, en tanto cuestionamiento sociológico de la realidad cubana posterior a 1959, el irónico título de la exposición: *Ni músicos ni deportistas*<sup>67</sup>. Esa posibilidad de adaptabilidad y trasvase del intelectual afrodescendiente para moverse subrepticamente entre los territorios en los que se negocian las relaciones de poder y se distribuyen los capitales de hegemonía y subordinación entre diferentes grupos y actores sociales, funciona como catalizador de una «*second sight*», un lugar epistemológico excepcional frente a la “ceguera blanca”, a partir del cual discursar y actuar —en los predios de autoridad— sobre su condición de minoría en la sociedad. Siguiendo a Du Bois, podríamos acercarnos a una interpretación de las formas en que se relaciona la consciencia política afrodescendiente con los procesos revolucionarios subyacentes en la formación de la nación cubana; y con las distancias y percepciones en torno al racismo solapado que ha intervenido desde el siglo XVIII en el ideario criollo liderado por una burguesía blanca que se extiende en el

---

<sup>65</sup> Sánchez, S., “*Queloides, la saga...*”, *op. cit.*, p. 6. Se menciona al fotógrafo René Peña, al artista Andrés Montalván y al sociólogo Alejandro Campos junto a los propios Esquivel y Ribeaux, como parte de un grupo informal nucleado en derredor de los problemas raciales.

<sup>66</sup> Dubois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Chicago, A. C. McClurg & Co, 1903. Este concepto se acuña a principios del siglo XX para describir mecanismos de activación de una consciencia afroamericana en los Estados Unidos, con la cual revisar la historia de la nación y la participación de los afrodescendientes en los procesos de constitución nacional.

<sup>67</sup> Como ya se ha mencionado en el anterior epígrafe, la Cuba de los años noventa del siglo XX constituye un paisaje de cambios acelerados con la introducción de nuevas relaciones de mercado en la agonizante economía socialista, lo cual repercute en el recrudecimiento del desequilibrio social. Un chiste habitual en este período, donde comienza a tenerse una percepción popular de la riqueza que hasta entonces no había circulado de forma abierta —reservada hasta entonces a la casta política del régimen comunista—, está relacionado con el velo marginal con que se ha cubierto el racismo en una sociedad donde supuestamente todos son iguales en derechos y deberes en el texto constitucional. Tomando como objeto de escarnio tres pilares del proyecto revolucionario como la educación, la cultura y el deporte, el paralelismo entre el prestigio social del negro y determinadas profesiones y aptitudes como la música y el deporte, alimenta antiguos clichés racistas. Tal es así, que es en esta década cuando sobresalen a nivel internacional figuras del atletismo como Javier Sotomayor, apodado como “El príncipe de las alturas” o “El tigre de Limonar” o Ana Fidelia Quirot, llamada “La tormenta del Caribe”, la época dorada del voleibol femenino cubano, cuyo equipo era denominado “Las espectaculares morenas del Caribe”. También es la década donde alcanza un importante desarrollo la explotación comercial de la música salsa en el mercado internacional, lo cual proporciona a algunos músicos rentables beneficios económicos que se traducen en hábitos y costumbres de consumo que antes de 1989 no existían en la sociedad cubana. Todos ellos son convertidos en héroes populares cuyos mitos son robustecidos por la manipulación mediática del gobierno, ejemplos de afrodescendientes de éxito, músicos y deportistas que pasan a engrosar un particular estamento social en medio de un escenario maltratado por la precariedad extendida en el eufemístico “Período Especial en tiempos de paz”.

Por otra parte, el referido título de la exposición también puede aludir a un chiste popular en los años sesenta y setenta en el que al personaje de un niño llamado Pepito —al estilo del Jaimito español— le preguntan en la escuela durante una clase por el origen de las razas, entre ellas la negra, a lo que Pepito responde que los “negros vienen del INDER [Instituto Nacional de Deportes, Educación Física y Recreación] o del MINCULT [Ministerio de Cultura]”, aludiendo al estereotipo de la movilidad social de los afrodescendientes en la sociedad cubana como músicos o deportistas.

Es interesante como un grupo de artistas se apropia de todos estos estereotipos devenidos en figuras cambiantes desde la colonia, para ironizar sobre sus alcances en el imaginario popular. Podemos encontrar ejemplos en la obra de Pedro Álvarez, Elio Rodríguez, Douglas Pérez, Alexis Esquivel, Gertrudis Rivalta, Manuel Arenas, Armando Mariño, Javier Castro, Reinaldo Veliz, Susana Pilar Delahante, Henry Eric Hernández, entre otros.

nacionalismo del XIX hasta llegar al triunfo revolucionario y el liderazgo político de los herederos de los otrora terratenientes y latifundistas de los campos cubanos<sup>68</sup>.

El título del proyecto es indicativo de una renuncia a la clasificación dentro de un baremo de prestigio social excluyente y racista. Escalar peldaños socialmente se diferencia aquí de una voluntad de blanqueamiento e implica una maniobra estratégica de auto-externalización y orgullo étnico en un contexto local, una “asimilación crítica de la cultura hegemónica”<sup>69</sup>. En el cruce de la dualidad afrodescendiente-cubano, esto es, inserto en el sistema de la Revolución, se hace evidente la fractura de una subjetividad escindida que se piensa desde la lógica de la totalidad prescrita por el discurso monolítico del discurso oficial; al tiempo que reconoce su alteridad y enfoca una mirada que se extravió al verse como parte de un todo, de la mayoría triunfante en 1959, del cambio. Re-enfocar la visión significa ubicar el discurso de una minoría étnica y activar el «doble vínculo» en un sentido productivo, gestionando el problema del racismo en una sociedad que proclamó una pretendida “democracia racial”. Asistimos en esa operación de nitidez de la mirada a una reconstrucción de la memoria y el trauma.

Una lectura de las palabras del comisario permite advertir las credenciales del proyecto, que pasan por la crítica de las relaciones coloniales persistentes en la sociedad cubana, la observación del desfase entre texto constitucional y prácticas institucionales en lo relativo a las políticas de igualdad racial en cuarenta años de proceso revolucionario y la caricatura del marxismo como sustrato filosófico del aparato ideológico del Estado. La influencia de la Ilustración y la Revolución Francesa en los procesos de independencia criollos y la contaminación de los ideales de igualdad en el viaje trasatlántico hacia el Caribe y América Latina por parte de la burguesía nacionalista. En lo concerniente al discurso sobre el arte, vuelven a aparecer algunos de los puntos que ya se habían planteado con *Queloides. Primera parte*, tales como el esencialismo en los tratamientos etnográficos de la imagen del negro y su desvinculación de los itinerarios de crítica social comunes en el arte cubano a partir de los ochenta:

En las artes plásticas cubanas la utilización de la imagen del negro como raza ha gozado de todas las manipulaciones (...). Lo más común ha sido explotarla desde el punto de vista religioso, ora folclorista, ora emparentando —empastando— conceptos de raza e identidad a fin de tamizar o eludir un punto que debido a las connotaciones políticas que podría acarrear su disección por lo

---

<sup>68</sup> Un análisis imprescindible sobre la evolución de las ideas constitutivas de la nación cubana en el pensamiento intelectual y político, donde emerge el racismo criollo y nacionalista, puede verse en: Rojas, R., *op. cit.*

<sup>69</sup> Mignolo, Walter, “Colonialidad de poder y subalternidad”, en Rodríguez, Ileana (ed.), *Convergencia de tiempos: Estudios subalternos / Contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 163.

Valdría también esta asociación con el concepto de doble consciencia para analizar la reciente polémica que durante la primavera de 2013 ha inundado el ámbito intelectual cubano a raíz de un artículo publicado por el crítico e investigador literario Roberto Zurbano en *The New York Times*. Entre otras consecuencias, la denuncia de Roberto Zurbano ha tenido como coda su destitución del cargo de Director del Fondo Editorial de Casa de las Américas, lo cual viene a demostrar cuan riesgoso continúa siendo abordar públicamente el tema del racismo en la sociedad cubana actual. Los términos de este debate racial podrían asimilar la perspectiva de una doble consciencia en la intersección subjetiva de afrodescendiente y revolucionario cubano.

Zurbano, Roberto, “For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn’t Begun”, New York, *New York Times*, 24 de marzo de 2013, p. SR5, accesible online: [http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html?_r=0)

Puede seguirse parte de las respuestas y debate sobre el artículo, así como el texto original enviado por el autor al *New York Times*, en: <http://www.afrocubaweb.com/robertozurbano.htm>

Resulta además pertinente traer a colación este concepto de doble consciencia ante la actualidad de algunos fenómenos sociales en Cuba que están activando complejas negociaciones con el pasado y la memoria colonial, así como debates sobre las construcciones transfronterizas de la identidad. Un ejemplo interesante es el que atañe a los procesos migratorios, como es el caso de la búsqueda del pasado familiar, los árboles genealógicos, etc., para obtener la nacionalidad española a partir de la disposición de conceder la nacionalidad a los hijos y nietos de exiliados españoles en la Ley de Memoria Histórica de 2007, acceder a herencias testamentarias, etc. Al respecto es bastante elocuente la serie *Últimas Noticias del ingenio* (2008-2012) del artista Alexis Esquivel.

delicado de su tratamiento, pocos se atreven a tocar. La crítica, salvo excepciones, ha hecho lo mismo.

*Ni músicos ni deportistas* intenta, desde una perspectiva gnoseológica, reflexiva, histórica, puramente artística e igualmente individual, llamar la atención sobre creadores y obras que (...) conceden un espacio para re-pensar el vasto campo donde se mezclan sociología, antropología, ideología, política, etnología, etc., en relación con la raza negra, campo que de forma reducida y peyorativa —no exenta (...) de implicaciones racistas— muchos denominan *negritud*.<sup>70</sup>

El texto curatorial prosigue con la puesta en precario de la categoría raza y argumentando el porqué de la atención a aquellas obras que discursan en primera persona sobre lo racial desde la condición de artista y afrodescendiente. Ribeaux apunta cuestiones de autorrepresentación y los agenciamientos de la voz afrodescendiente dentro del proceso creativo como gestualidad que persigue la visibilidad de los conflictos raciales en la realidad cubana, acentuándose la posibilidad de una enunciación sin mediaciones, desde la experiencia vivida y en voz propia, que se articule como contranarrativa de aquellos relatos de estigmatización del negro:

... He aquí donde se imbrican el protagonismo fetichista y manipulador del negro como paradigma de potencia sexual y virilidad a ultranza (Elio Rodríguez); la Historia (la de los historiadores) como instrumento difuminador, tamizador y alienador a conveniencia de individualidades mediante sus modelos prefijados de “occidentalización” (Alexis Esquivel); la esencia dialógica en cuanto a la precisión de conceptos afines al ente social negro —raza y masculinidad— aprovechando objetos que pueden funcionar como símbolos integrativos y/o contrastes —paraguas negro, muñeca blanca— estableciendo relaciones interraciales y eróticas consigo mismo que a su vez reproducen mecanismos de carácter social (René Peña); o la sutileza de conflictos “ideológicos” igualitaristas (Manuel Arenas). Douglas Pérez (...) en incómoda y a la vez aprovechable posición de observador y juez, se remite a la plantación decimonónica para, desde un pasado-presente, jugar —y divertirse— con la ambigüedad de contornos definidos que una “identidad” cambiante e inexacta le ofrece...<sup>71</sup>

Centrándonos en el elemento de la autorrepresentación como estrategia para abordar el racismo al tomar como evidencia el propio cuerpo del artista, encontramos la obra de Manuel Arenas. *Exit* (1997)<sup>72</sup> (fig.20) es

---

<sup>70</sup> Ribeaux, A., “La piel...”, *op. cit.* s.p.

Resulta si no preocupante, por lo menos curioso el uso que hace el autor del término *Negritud*. El mismo título de su texto en el folleto de la exposición sugiere el conocimiento de la obra de Frantz Fanon; o incluso el contenido hace presuponer el conocimiento del trabajo de intelectuales inscritos en el movimiento de la *Negritud*, como es el caso del poeta martiniqueño Aimé Césaire. De ahí que sea un tanto peculiar la interpretación del racismo asociada al término. Lamentablemente no podremos ahondar en el sentido crítico con que Ribeaux lo emplea y posiblemente se mantenga como una incógnita si en un futuro es imposible acceder a sus archivos personales. No obstante, parece que por los años en que se organiza la exposición, existía un debate en el ambiente intelectual cubano en cuanto a la terminología a emplear para nombrar una consciencia afrodescendiente, siendo parte de las discusiones formulaciones como “afrocubano”, “negritud”, “lo negro”, etc. En el campo de las artes visuales y la reflexión estética participaban de estas discusiones profesionales como Magaly Espinosa, Bárbaro Martínez, Omar-Pascual Castillo y el propio Ariel Ribeaux, que mostraban reticencias en el uso del concepto *negritud* en su aplicación al contexto cubano, desconfiando de su pertinencia, por ser un discurso surgido de una comprensión histórica de la resistencia y la autoafirmación de una consciencia afrodescendiente en el Caribe francófono, con las lógicas diferencias que ello supone en relación con el entorno postcolonial del Caribe hispano. Quizás las mayores críticas se orientaban al trasfondo esencialista que se encontraban en la definición del concepto por el poeta senegalés Léopold Sedar Senghor, en su apelación a unos valores africanos prácticamente inmutables y transhistóricos; o al rechazo a toda asimilación de Césaire, lo cual equivaldría a una ceguera en el caso de Cuba, al negar los procesos históricos y de transculturación sobre los que se edifican las subjetividades nacionales.

<sup>71</sup> Ribeaux, A., “La piel...”, *op. cit.* s.p.

<sup>72</sup> Pueden verse los datos completos de cada obra de la exposición y una imagen —en el caso de que exista— dentro de la sección anexos.

una instalación fotográfica en la que el creador se retrató con torso desnudo y rostro grave, de frente y de espaldas; donde las imágenes de sí mismo quedaron enmarcadas por unas ventanas de madera. Jugando con el espectador, al establecer el cuadro del ventanuco como punto desde el que se establecía una distancia para la mirada, se reafirmaba la posición de alteridad del sujeto representado. Unas veces este hombre negro aparecía de frente, encarándonos, provocándonos, retando nuestra tolerancia y dándonos una “salida” simple, hacer uso de las bisagras de la ventana para cerrar la puerta y dejar de ver el problema ante nuestras propias narices; o invitándonos a escabullirnos tras habernos asomado a ese espacio desde el que la mirada del negro deviene una fuerza acusatoria. Por el contrario, en otro momento era el sujeto representado el que nos daba la espalda, devolviéndonos con su gesto la negación del otro, diciéndonos que era él quien rehusaba observarnos, reconocernos. Quedaba interpuesta una relación dialéctica entre artista y público, entre un sujeto particular y la masa que le contemplaba, pero siempre desde la separación física que creaba el marco de la ventana, quedando él a un lado y nosotros en el otro. Algunas de las fotografías adoptaban el formato de los retratos de las fichas policiales, lo que venía a sumar sentido crítico al desvelamiento de los “modos de ver” con que escrutamos a uno de los otros históricos más temidos en las construcciones étnicas coloniales<sup>73</sup>.

*Pianísimo concierto en clave-es de I-fa* (1997) (fig.22), de Alexis Esquivel, trataba de poner en evidencia las dificultades de acceso a una interpretación del rol de los afrodescendientes en los procesos históricos de la nación cubana; así como el continuo escamoteo de un merecido lugar para estas figuras en el panteón heroico o la asunción de su participación protagónica en el pensamiento político por parte de la historiografía ortodoxa. “El interés historiográfico es particularmente marcado en la obra de Alexis Esquivel (...). Sus indagaciones críticas en torno a la formación del discurso nacional de fraternidad e igualdad raciales han marchado en paralelo con los trabajos realizados por algunos historiadores del tema. En lugar de santificar a algunos próceres blancos de la cubanidad, como Carlos Manuel de Céspedes, Esquivel destaca las ambivalencias que muchos de estos próceres sentían acerca de la población negra y de su lugar en una Cuba moderna”<sup>74</sup>.

La instalación reunía un conjunto de signos y materiales heterogéneos que referían a diferentes tradiciones, entre ellos fotocopias de fotografías con los rostros de 16 líderes cubanos afrodescendientes, en alusión al número de caracoles que se utilizan en el sistema de adivinación yoruba del *Diloggun*, e instrumentos de percusión de origen afrocubano como las claves. Todos ellos sumergidos a diferentes niveles dentro de una vitrina con agua colgando del techo y frente a un atril portando una partitura de difícil interpretación con dos enigmáticas claves de Fa<sup>75</sup>. El título de la obra introducía las notas de este concierto

---

<sup>73</sup> Otras lecturas informales de la obra sugieren su asociación con una expresión racista habitual en Cuba y en otras zonas de América Latina y el Caribe: “El negro la hace a la entrada o a la salida”.

<sup>74</sup> De la Fuente, Alejandro, “La historia del futuro: Raza, política y nación en la historiografía contemporánea”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 2, marzo-abril, 2009, p. 34.

Aquí el autor se refiere especialmente a la serie *Retratos históricos* que el artista expusiera por primera vez en 1994. En los *Retratos históricos*, el artista se apropiaba del chiste de ocasión, de las leyendas urbanas y de los secretos a voces afincados en el consciente colectivo para desautorizar los mitos nacionales. En la obra *Carlos Manuel de Céspedes y la libertad de los negros* (1993) (fig.1), el llamado “Padre de la Patria”, atado a un poste de madera como si se tratara de un ceremonial ritual o de una quema inquisitoria, era enjuiciado por sus abandonados “hijos” negros, que danzaban, bebían y copulaban a su alrededor en un acto para exorcizar al esclavista que titubeó por conveniencias políticas y económicas de los terratenientes criollos —de los cuales formaba parte, y cuyo apoyo necesitaba para continuar la gesta independentista—, al firmar el decreto del 27 de diciembre de 1868 que proclamaba una “emancipación, gradual y bajo indemnización, de la esclavitud”.

Sobre estos trabajos de Esquivel puede verse: Castillo, Omar-Pascual, “El retrato histórico de Alexis Esquivel. Herencia y ruptura: lirismo Bad”, en *Atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria, No. 9, 1994-1995, pp. 104-108.

<sup>75</sup> Un aspecto de interés en el despliegue de esta relectura histórica era la utilización de un dispositivo de exhibición como las vitrinas que se usan en los museos de historia para mostrar los registros documentales que otorgan veracidad

de reivindicación, la búsqueda de conocimiento sobre los que habían permanecido ocultos o en silencio, sobre aquellos a los que se les había robado la voz.

... la historia nacional —la forma de construirla y transmitirla— es igualmente cuestionada desde la exclusión o la obviedad (in)consciente. En *Pianissimo concierto...* se da cita un grupo de personalidades e intelectuales de raza negra, desconocidos en su gran mayoría para el cubano medio. El hecho de estar sumergidos, de estar dicha concertación en el rango de *pianissimo* —sonido suave, poco perceptible— y de que la(s) clave(s) para acceder, evaluar o escuchar este sonido hayan sido tomadas casi siempre desde la óptica de la religión afro (Ifá) en detrimento de otros aspectos de igual o mayor valía, explicita las intenciones de la instalación.<sup>76</sup>

René Peña ha trabajado con mecanismos de autorrepresentación del cuerpo negro para aludir a las complejidades de la percepción filtrada a través del prisma de la diferencia, el género y el discurso racial. En sus fotografías más antiguas en blanco y negro es posible advertir la influencia de la estilización erótica de Robert Mapplethorpe, la concupiscencia formal y seductora entre luz y sombra o el contraste entre blanco y negro, que en el caso de Peña es creado muchas veces a través de la interacción entre cuerpo negro y objetos blancos. Se le ha identificado con Cindy Sherman por la solución escenográfica de algunos de sus trabajos y el emplazamiento de su propio cuerpo en medio de situaciones que aluden a referentes historicistas y cinematográficos<sup>77</sup>. Una de las piezas incluidas en la exposición pertenecía a la serie *Muñeca mía* (1992) (fig.23), en la que se desarrolla una construcción performática del hecho fotográfico y donde es una muñeca blanca de plástico el objeto de deseo con el que interactúa la anatomía desnuda del artista, “para remover los criterios de autoridad en torno al cuerpo (...) [y permitarnos advertir] el extrañamiento de la mirada y el uso delicadísimo de (...) la ambigüedad”<sup>78</sup>. En la serie, unas veces la muñeca es devorada por el artista, o acariciada; otras, es la testigo de una práctica mágica que clava alfileres en el pecho y los genitales de un muñeco de trapo negro. Su diminuto cuerpecito aparece en constante riesgo, amenazado simbólicamente por la exuberancia y la grandeza del cuerpo negro que la manipula, la abraza, la coloca cerca de sus órganos sexuales. Las imágenes son el reflejo de ese juego entre hombre y muñeca, de una situación andrógina que late en la anulación premeditada del pene en la composición; espacio en que hombre y muñeca quedan desprovistos de vagina y falo. La mirada más simple de la imagen repararía prontamente en un hombre que juega con muñecas, en un negro que comparte una circunstancia cargada de erotismo con una muñeca blanca; o en una muñeca blanca que deviene el fetiche del sujeto negro. Sin embargo, hay en estas obras un discurso más elaborado que pone en cuestión la construcción del valor estético y los conceptos de belleza en Occidente, donde hay implícitos condicionantes históricos y culturales en los que se manifiestan los binarismos racistas. Peña ha comentado que “la intención era tratar sobre un

---

a los relatos, con lo que Esquivel trataba de armar un montaje dentro de los códigos de los contenedores que atribuyen valor a las narraciones historiográficas.

<sup>76</sup> Ribeaux, A., “Ni músicos...”, *op. cit.*, p. 57.

<sup>77</sup> Sobre el proceso creativo del que resulta la imagen fotográfica de René Peña, ha comentado Juan Antonio Molina: “En el año 1992 la obra de René Peña experimentó un cambio temático y conceptual. La serie de fotografías que venía realizando desde 1989, concentrada en los ambientes de interiores y en la ubicación de determinados sujetos en su hábitat, cedió paso a un conjunto de autorretratos (...) en los que se apreciaban puntos de contacto con la estética que desde mediados de los 80 había desarrollado en Cuba la artista Marta María Pérez. En verdad, si algo parece haber aprovechado Peña de dicha estética, es la metodología: desarrollar frente a la cámara un evento significativo en sí mismo, aprovechar todas las potencialidades documentales del medio, para mantener intacto el sentido del evento fotográfico, presentar el objeto fotográfico como síntesis de significados. También en la obra de Peña es el cuerpo del artista el protagonista fundamental del evento, pero aquí actúa en sentido muy preciso respecto a sus marcas de masculinidad y raza”. (Molina, Juan Antonio, *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1996, pp. 50-52).

<sup>78</sup> Santana, Andrés Isaac, “White Things y el estadio de la duda (A propósito de la ambigüedad en René)”, en *Imágenes del desvío: La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*, Santiago de Chile, J. C. Sáez Editor, 2004, p. 257.

tema que sí se relaciona con asuntos interraciales. Utilicé una muñeca para representar la relación entre hombre negro y mujer blanca a partir de lo que llamo el Síndrome de King Kong (la creencia de que todo hombre negro busca una mujer blanca)<sup>79</sup>.

Mortandad y violación corporal están inscritas en las imágenes de los cuerpos coloniales. (...) los hombres colonizados son permanentemente feminizados. Al mismo tiempo, los hombres de color representan una amenaza constante, y cualquier tipo de autoridad, cualquier huella visible del falo es multiplicada en una histeria simbólica que no conoce límites. Descripciones míticas del órgano sexual masculino del hombre negro son una expresión de esto. El hombre negro es representado como una agresiva bestia sexual que desea violar mujeres, particularmente blancas. La mujer negra, a su vez, es vista como un objeto sexual siempre listo de antemano a la mirada violadora del blanco, y (...) fundamentalmente promiscua. La mujer negra es vista como un ser altamente erótico, cuya función primaria es satisfacer el deseo sexual y la reproducción. Cualquier extensión del falo en el hombre y la mujer negra representa una amenaza. (...) La mujer de color merece ser violada y sufrir las consecuencias —en términos de falta de protección por parte del sistema legal, abuso sexual continuo y falta de asistencia financiera para sostenerse a sí misma y a su familia—, tanto como el hombre de color merece ser penalizado por violar, aun sin haber cometido el delito. Tanto “violar” como “ser violado” están relacionados con lo negro, como si fueran parte de la esencia de la gente negra, la cual es vista como una población dispensable. Los cuerpos negros son vistos como excesivamente violentos y eróticos, tanto como recipientes legítimos de violencia excesiva, erótica y de otras formas.<sup>80</sup>

Elio Rodríguez recurre a su propio cuerpo y a estrategias heterónimas de autorrepresentación para poner en escena creencias populares de arraigado racismo y la fetichización del cuerpo masculino negro en la parafernalia mediática. Serigrafías de la serie *Las perlas de tu boca* (1995), de la cual ya se habían mostrado piezas en *Queloides. Primera parte*, traducen la ironía con la que El Macho interpreta un *Latin lover*. Es uno de los artistas que más ha reflexionado sobre la mitificación sexual como detonante identitario de “lo cubano” y de “lo negro”<sup>81</sup>. *Macho Enterprise* —simulacro de entidad con fines comerciales— se

---

<sup>79</sup> Peña, René, Entrevista, *El ángel caído*, accesible online: <http://www.elangelcaido.org/muestras/rpena/rpena.html>

Cuando el artista habla del “síndrome de King Kong”, posiblemente se refiere al estigma acumulado en los imaginarios racistas sobre el supuesto e insaciable apetito sexual del negro y la encarnación del salvaje a través del acto de violación de la mujer blanca, a la clasificación racializada del negro como un sujeto instintivo, casi animal, incapaz de refrenar su libido y apto para perpetrar actos deleznable de violación. Una mitología encargada de sembrar el miedo y la “negrofobia” en los territorios colonizados con la pretensión de evitar las mezclas interraciales al demonizar al negro y convertirlo en una imagen repulsiva, vaciada de sentimientos; al tiempo que la mujer blanca se transforma en objeto privilegiado del acto de violación del negro, encarnando ambos los dos polos de un relato moderno imperialista: barbarie y civilización, respectivamente. Un sugerente análisis de estos temores infundados puede verse en el capítulo “El negro y la psicopatología”, en Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009, pp. 133-174.

Sucesivamente veremos repetirse imágenes alusivas a este componente estereotipado de violencia sexual en las obras de Peña, Alexis Esquivel, Elio Rodríguez, Douglas Pérez y Pedro Álvarez.

<sup>80</sup> Maldonado-Torres, Nelson, “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (comp.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, 2007, pp. 147-148.

<sup>81</sup> Algo que se observa en la obra del artista desde la exposición personal *Mami, qué será lo que quiere el negro* (Galería Luis de Soto, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1991), y más tarde en la exposición *Mulatísimas* (Galería La Casona, La Habana, 1999).

En *Mulatísimas*, Elio Rodríguez se apropia de la tradición de las marquillas cigarreras y de tabaco cubanas para recomponer el fetiche de la mulata como mito sexual y emblema de la nación. En el discurso antropológico más conservador, la mulata representa una especie de síntesis del proceso de mezcla cultural y étnica que aconteció en Cuba —y que aún hoy sigue teniendo lugar. Además de ser un signo fehaciente de los procesos de transculturación que fecundaron en la Isla, se ha distinguido como un hito sociológico ambiguo en torno a las posturas discriminatorias y raciales que han formado parte de los patrones axiológicos del cubano. Por una parte es portadora de la elocuencia

dedica a la publicidad de supuestos filmes: “VÍdeo Macho, una de las compañías de Macho Enterprise S.A., ocupada en promover imágenes relacionadas con la obra de Macho, concibió esta producción como continuo juego de citas —títulos, imágenes, estructuras y hasta créditos— que sublima, apelando a una marcada nostalgia retro, el (...) refinado erotismo implícito en los carteles de cine de la cuarta y quinta décadas del siglo (“Gone with the Macho” (...) o “Romance en el Solar”, destilan su naturaleza referencial y confirman el sentido lúdico de la muestra). La cita (...) llega a convertirse en mezcla de parodia y homenaje: Elio Rodríguez/Lisbeth Martínez as Jeff Koons/Cicciolina”.<sup>82</sup>

Desde la cartelística cinematográfica de mediados de siglo hasta el iconoclasta erotismo de Koons, todo es aprovechable por Elio Rodríguez en sus ejercicios intertextuales y paratextuales. El motivo, la codificación de la sexualidad como índice de la nación cubana, formada en el forcejeo y las penetraciones interraciales y origen del mestizaje insular. El artista extrapola el mito del estrellato cinematográfico y el *status* del *sex symbol*, erigiendo al negro como fetiche de poder sexual y virilidad. La representación, no exenta de humor, deviene estrategia de resistencia. En *Las perlas de tu boca*, la exacerbación del mito a través de la serialidad del cartel como medio de reproducción de la imagen, linda con una sutil parodia donde se hiperboliza el estereotipo mediante el recurso de la apropiación. En la obscena mordacidad hay un juego desprejuiciado con las huellas de un pasado colonial de violencia sexual y control del cuerpo del africano y el afrodescendiente. Su intención deconstructiva se sitúa en el gesto desenfadado con que es asumido el mito, en el hecho de vivirlo como simulacro y bajo los efectos de la parodia.

Uno de los aspectos más controvertidos de *Ni músicos ni deportistas* fue la exclusión de voces femeninas<sup>83</sup>. Haya sido premeditado o inconsciente, el olvido resulta cuestionable por impedir la visibilización de las intersecciones discursivas entre género y raza, una de las aristas más delicadas del pensamiento poscolonial y cuyas representaciones devienen formas poliédricas de aproximación a las políticas de la diferencia. El ocultamiento de poéticas femeninas se antoja más paradójico todavía por ser precisamente las mujeres afrodescendientes, negras y mestizas, uno de los grupos demográficos sometidos a mayor presión social en los noventa en Cuba como consecuencia de la crisis económica y la emergencia de modos alternativos de supervivencia vinculados a la entrada masiva de turismo sexual, con el correspondiente crecimiento de la prostitución y el acento de conductas racistas en las demandas del cuerpo femenino como mercancía. Todo ello determinó un fenómeno nuevo de coerción biopolítica y criminalización, así como el desarrollo de estructuras de sometimiento racial, de género y de clase específicas para las mujeres afrodescendientes. ¿Cómo entender entonces esa ausencia del cuerpo y la voz femenina afrodescendiente en la exposición?

---

ancestral de las tradiciones y la presencia negra; mientras que por otra traduce un empeño de “blanqueamiento” de la cultura cubana. Quizás, más que lo negro, ha sido el mestizaje el mayor foco problemático de discriminación en el país, pues se le ha asociado a la ambigüedad de una indefinición, lo cual ha implicado su existencia como un elemento paradójicamente venerado y preterido tanto por blancos como por negros. El artista advierte sobre la discriminación que incluso persiste actualmente en torno a la mulata dentro de la publicidad cubana enfocada hacia el turismo —y valga el énfasis en el género femenino—, a través de una mirada tematizada que visibiliza a esos sujetos a partir del anatema de su sexualidad como maldición para el blanco heterosexual, promesa de placer tropical y objeto exótico de deseo.

<sup>82</sup> Ribeaux, Ariel, “En tan lindo estuche de peluche rojo”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, No.6, noviembre-diciembre, 1997, p. 41.

Lisbeth Martínez era la pareja del artista entonces. Habitualmente incluye en sus obras representaciones de sus parejas y familiares.

<sup>83</sup> Al respecto, Alexis Esquivel ha comentado que era intención del comisario incluir a una artista como Belkis Ayón en el proyecto. Véase: Sánchez, S., “*Queloides*, la saga...”, *op. cit.*

**CAPÍTULO 2**

## **Queloides (1999), balance de una década: las encrucijadas del discurso racial a finales del siglo XX.**

El segundo lustro de los ochenta en Cuba se inició con un gesto de naturaleza mayormente simbólica, pues sus efectos prácticos tuvieron pocos alcances. En 1985, durante el Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), Fidel Castro insistió en la necesidad de mayor integración de los afrodescendientes a espacios de liderazgo, con el reconocimiento implícito del problema del racismo dentro del llamado “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”<sup>84</sup>, a partir del cual se promovió la incorporación de militantes negros y mujeres a la cúpula del PCC y a los órganos administrativos nacionales, donde su presencia era minoritaria<sup>85</sup>. Dicho programa estatal y de propaganda política quedó trunco rápidamente con el agotamiento de un modelo económico subvencionado por los países socialistas.

La denominada Cuba post-soviética trae aparejadas medidas estatales que pretendían paliar la profunda crisis económica a la que se abocó el país: la despenalización de la tenencia de divisas extranjeras —y con ello el levantamiento del veto a la recepción de remesas familiares— (1993); la aprobación de una nueva Ley de Inversión Extranjera (1995) orientada al desarrollo de la industria turística; La legalización del trabajo por cuenta propia (1994) —que incluía la legalización del alquiler de habitaciones a turistas extranjeros y la creación de pequeños restaurantes llamados paladares—, y la apertura de un sistema liberalizado de mercados agropecuarios que reactivaba el desaparecido Mercado Libre Campesino<sup>86</sup>. Todo ello se convierte en caldo de cultivo para la agudización de las desigualdades económicas y sociales. En ese escenario de paulatina dolarización de la economía, de nuevo la población afrodescendiente quedó relegada a una posición de subalternidad. Se hizo más grande el abismo entre distintos sectores de la población con acceso irregular a las fuentes de riqueza<sup>87</sup>. Las zonas emergentes de

---

<sup>84</sup> El Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas es un enfoque hacia la autoevaluación, crítica y optimización de la gestión económica e ideológica del país. Algunos autores sitúan sus primeras referencias en el discurso de Fidel Castro durante la clausura del Forum Nacional de Energía (diciembre, 1984), en el que se expresó públicamente la necesidad de modificación de los planes económicos estatales y la dirección de la economía socialista con el objetivo de un mayor ahorro de recursos y el incremento de la eficiencia productiva. Por otra parte, en las celebraciones de la efeméride del XXV aniversario de Playa Girón, Fidel Castro hizo un balance de los principales errores y tendencias negativas surgidas en la gestión económica, los procesos productivos y el trabajo político e ideológico, entre los que se enumeraban: el exceso de estimulación material a los trabajadores y dirigentes, la progresiva constitución de una casta burocrática con privilegios, la subvención sistemática de empresas deficitarias dentro de la planificación centralizada de la economía, etc. Lógicamente, en este proceso influyen los ecos de la Glasnost y la Perestroika en la URSS, así como la percepción del gobierno cubano de un giro en las relaciones exteriores con los países del campo socialista y la reducción del intercambio comercial entre los estados miembros del CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica); y también la paulatina apertura de esos países socialistas hacia Occidente. Otro factor determinante fue la caída de los precios del azúcar en el mercado mundial y por consiguiente el fallo de un sistema productivo basado en el monocultivo y la especialización en la industria azucarera.

<sup>85</sup> Hay un consenso entre diferentes autores sobre el reducido impacto de esta política racial en la sociedad cubana, observándose apenas un incremento del debate sobre el racismo en los ámbitos académicos durante la siguiente década. Véase al respecto el epígrafe “El negro en Cuba: la Revolución”, en Uxo, C., *op. cit.*, pp. 105-131; y el capítulo 8 “El período especial”, en de la Fuente, A., *Una nación para todos...*, *op. cit.*, pp. 434-457.

<sup>86</sup> Durante el Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas una de las primeras medidas había sido la supresión del Mercado Libre Campesino, que se consideraba una fuente de enriquecimiento para un sector productivo, como parte de los acuerdos del II Encuentro Nacional de Cooperativas celebrado entre el 17 y el 18 de mayo de 1986. Este mercado permitía a los pequeños agricultores la venta de la producción excedente una vez se hubiesen satisfecho las demandas y los planes estatales. Según el gobierno, provocaba a la par el enriquecimiento de intermediarios, la liberalización de los precios, contrarrestaba el movimiento de cooperativas, etc. Con esa medida, toda la oferta agrícola recayó en el denominado Mercado Paralelo, gestionado íntegramente por el Estado e incapaz de responder completamente a las demandas de la población, ni en cantidad ni en variedad de productos. Véase: Arzuaga, Miguel, “El mercado campesino en Cuba: un paso adelante y dos hacia atrás”, en ANAIC (Alianza Nacional de Agricultores Independientes de Cuba), Mayo, 1992, publicado 17 de marzo de 2008, accesible online: <http://www.proyectorural.org/articulo1MAG.htm>

<sup>87</sup> La mayoría de investigaciones de las ciencias sociales sobre el período, advierten del diferenciado acceso a esas fuentes de ingreso o de percepción del dólar, al punto de llegarse a plantear una economía racializada. Por una parte, se impuso una política informal de blanqueamiento profesional en el sector turístico, con el beneplácito de los empresarios extranjeros y sin una reacción crítica por parte del gobierno, existiendo un porcentaje mínimo de

mercado poco contribuyeron a la movilidad social de una parte de la población afrodescendiente; por el contrario, hicieron florecer estrategias de subsistencia informales amparadas en la ilegalidad, como la prostitución, el tráfico de mercancías, etc.

En ese horizonte se desarrolla *Queloides*, resultado de un proyecto de investigación más abarcador de Ariel Ribeaux<sup>88</sup>. En las palabras al catálogo se hace explícita la continuidad del proyecto con propuestas anteriores: “**Queloides** se articula precisamente como el intento de reunir un cúmulo de discursos y reflexiones que van más allá de la visión tradicional del negro en el arte cubano, tocando aristas álgidas del tema racial y reflexionando de forma puntual sobre estos problemas dentro de la sociedad cubana actual (...). La presente exposición está precedida por dos proyectos anteriores (...): *Queloides (I Parte)*, (...) y *Ni músicos ni deportistas*”<sup>89</sup>.

Llama la atención el giro en la pretendida radicalidad de *Ni músicos ni deportistas*, lo que advierte de la madurez y consolidación de la preocupación racial:

... las obras de los artistas integrantes de la exposición no se refieren únicamente a la “imagen”, ni aun a discursos estrictamente raciales en el sentido de “denuncia”. Los discursos (...) se complejizan discurriendo por canales diversos (...) lo cual los hace distanciarse del panfleto y de una actitud “militante” o agresiva, por una cuestionadora y reflexiva que igualmente se distancia de la simulación o la idea de recurrir al tema como estrategia de inserción en circuitos tan de moda en este fin de siglo que preponderan los discursos de los tradicionalmente relegados.<sup>90</sup>

Algo novedoso, ausente en las anteriores propuestas, que viene a reforzar la formalidad del tema racial como objeto de investigación artística y curatorial, es la definición de cinco ejes discursivos. La apuesta por la construcción de la voz afrodescendiente como territorio de debate, se hace desde la pluralidad y así se demuestra en el texto curatorial, aunque en un análisis museográfico de la exposición no resulta tan evidente esa subdivisión<sup>91</sup>. Estos diferentes apartados, algunos de los cuales ya se apuntaban en *Ni*

---

trabajadores afrodescendientes dentro del ramo. Algo que además resultó paradójico porque antes del Período Especial la mayor parte de la infraestructura de servicios estaba ocupada por afrodescendientes. Esto se explica por la ingente demanda de puestos de trabajo en la principal industria económica de la isla, así como por la migración de profesionales desde otros campos hacia esa parcela emergente de la economía nacional, una de las pocas actividades que podía proveer de moneda extranjera. En ese contexto, se avivaron los aletargados prejuicios raciales, pesando más en la selección del personal para hoteles, restaurantes, taxis, etc., un criterio estético racializado. La literatura científico-social recopila numerosos casos de discriminación racial en los departamentos de recursos humanos, en los que se equiparaba la “buena presencia física” a determinados arquetipos raciales de “blanquitud”.

La otra gran fuente de dólares es el sistema de remesas familiares. Se ha estimado que los afrodescendientes perciben el menor porcentaje de estas remesas; lo cual es consecuencia de la composición racial de la mayor parte de la emigración cubana desde la década de los cincuenta.

<sup>88</sup> Como explica Ariel Ribeaux en el catálogo de la exposición, la curaduría fue el resultado de un proyecto de investigación cuyas primeras ideas quedaron esbozadas en una ponencia presentada por el autor en la Primera Bienal de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo Oscar Fernández Morera (Sancti Spíritus, Cuba, 1998). El jurado estuvo integrado por Gerardo Mosquera, Erena Hernández y Oscar Morriña y premió la ponencia de Ribeaux. Dicho texto se publicaría posteriormente en la revista *Artecubano*, donde se especifica que se trata de un extracto de un libro en preparación sobre el “tratamiento de la imagen de la raza negra en la plástica cubana”. Véase: Ribeaux, A., “Ni músicos ni deportistas...”, *op. cit.*, p. 58.

A partir de una edición de esa ponencia, Ribeaux concursa con el proyecto de *Queloides* en la convocatoria del Premio de curaduría del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo, 1998. La convocatoria premia el proyecto *Jao Moch. Homenaje a Antonia Elíriz* (Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, 1998), con curaduría de José Ángel Toirac y Meira Marrero. Sin embargo, poco después el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) propone a Ribeaux llevar a cabo la propuesta de *Queloides* en sus salas.

Puede verse una copia del catálogo de la exposición en los anexos.

<sup>89</sup> Ribeaux, Ariel, *Queloides* (catálogo), La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1999, p. 3. Las negritas son del autor.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>91</sup> Uno de los problemas que presentan los desarrollos museográficos en Cuba es la imposibilidad de transformación de los espacios expositivos según las necesidades de los proyectos, debido a la escasez de recursos materiales, lo cual influye de manera determinante en las limitaciones de un uso del espacio acorde a un recorrido expositivo que

*músicos ni deportistas*, fueron delimitados por el comisario como: Autorrepresentación, Poder sexual como virtud (o viceversa), Occidente, agotamiento y crítica a sus modelos, Historia y Espacio; aunque no precisaba qué obras o artistas se incluían dentro de cada sección, y entendemos la dificultad de encasillarles en alguno de estos subtemas, dado que son discursos que se entrecruzan en diferentes poéticas. Sin embargo, en el texto publicado en la revista *Artecubano*, Ribeaux se detenía en la argumentación de esos enunciados y en el análisis de algunas obras<sup>92</sup>.

---

demarque la voz curatorial. Con excepción del Museo Nacional de Bellas Artes, cuyas salas fueron completamente reformadas durante el segundo lustro de los noventa para acoger la colección permanente de arte cubano y habilitar las salas de exposiciones temporales, el resto de la infraestructura institucional de La Habana, salvo algunas galerías, está alojada en antiguas casonas coloniales en La Habana Vieja, edificios patrimoniales cuya arquitectura supone graves dificultades para el diseño del espacio expositivo, ya que apenas se puede intervenir los espacios con estructuras provisionales que alteren o jueguen a distribuir los flujos del público dentro de las exposiciones; algo similar ocurre con la pintura de los muros de las salas, casi siempre supeditadas al blanco; la presencia incómoda muchas veces de los vanos de las ventanas, etc.

<sup>92</sup> Puede verse una definición de estos cinco puntos en el catálogo de la exposición reproducido en los anexos. Mientras que un desarrollo más específico de la perspectiva curatorial y de estos enunciados, así como un análisis de diferentes poéticas y obras insertos en esos discursos puede verse en: Ribeaux, A., "*Ni músicos ni deportistas...*", *op. cit.*

## 2.1 Negociar las imágenes: cuerpo negro *versus* corropolítica.

En las palabras al catálogo se definían las estrategias de autorepresentación como: “Necesidad de convertirse en blanco (diana), de autorrepresentarse como entes sobre los cuales confluyen estos prejuicios, ya que si bien los conflictos raciales son un hecho psicosocial, en nuestro contexto funcionan mayoritariamente de manera personal”<sup>93</sup>. Añadía el autor que estas estrategias de autorrepresentación se manifestaban a partir de diferentes recursos con un fin desestabilizador en relación con los imaginarios racializados, herramientas de subversión del sentido como la ironía y el travestismo, que contribuían a la tropologización de los textos de origen, poniendo en evidencia el carácter metonímico de muchas de las construcciones racistas en torno al cuerpo negro. Podríamos sumar otros procedimientos de orden intertextual como el pastiche, el palimpsesto, la parodia, la cita o la apropiación como elementos estructurales en la arquitectura del significado de las nuevas imágenes. En *Eclipse* (1999)<sup>94</sup> (fig.25), Elio Rodríguez pintó su propia figura como una sobre-impresión del cuerpo negro en la reproducción del *Hombre de Vitruvio* (1487) de Leonardo da Vinci. Tomando como modelo de su satírico paralelismo este “canon de las proporciones humanas” reverenciado en Occidente y haciendo coincidir las características de su anatomía con las del referente, el artista juega a completar los movimientos del dibujo original y se acopla entre medias de las dos posiciones del cuerpo humano creado por Leonardo da Vinci. En un guiño burlesco, las extremidades de “El macho” emulan la simetría del canon y se convierten en la prueba irrefutable de la “humanidad” del “negro”, para dar al traste con las teorías antropométricas del racismo biológico, la eugenesia y el darwinismo social en las ciencias naturales y sociales entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>95</sup>.

Si Leonardo da Vinci recrea la figura masculina ideal a partir de textos de Vitruvio y del modelo clásico griego, Rodríguez utiliza su propia anatomía como medida y representación perfecta de la belleza del cuerpo humano. Sin embargo, la proporción queda trunca cuando observamos los enormes genitales con forma de murciélago que sobresalen del cuadro tridimensionalmente, convertidos en escultura blanda. El artista ansiaba focalizar la mirada del público en los órganos sexuales, como llamada de atención sobre aquellos estereotipos de virilidad que han encorsetado el cuerpo negro como objeto de deseo. El murciélago-falo seducía desde la pared, invitando al tacto o queriendo despegarse del resto de la obra para echar a volar y posarse encima del espectador. Gesto de seducción a través del cual el artista asume la imagen del otro, su historia, su canon. El reflejo en las estructuras impuestas devuelve su propia imagen a través de los mecanismos de mediatización del otro, a través de una obra paradigmática de la tradición artística occidental. Sin embargo, el reflejo porta la distorsión que la imagen experimenta al pasar por el espacio especular que examina la alteridad, devolviendo los fetiches que su ojo concibe. Rodríguez juega a deconstruir los estereotipos y atributos con los cuales se le ha identificado en la construcción de la diferencia como un cuerpo racializado y de instintos animales. Emerge una retórica donde cuerpo y sexo masculino son sublimados. “El macho” —apología de lo masculino—, es decir, Elio Rodríguez, ha instrumentado su poética alrededor de las connotaciones del poder del falo como estructura normativa del machismo y la heterosexualidad dentro de la sociedad cubana. En su obra se aprecia una

<sup>93</sup> Ribeaux, A., *Queloides*, op. cit., p. 4.

<sup>94</sup> Pueden verse los datos completos de cada obra de la exposición y una imagen —en el caso de que exista— en los anexos.

<sup>95</sup> Un análisis de estas teorías en la obra temprana de Fernando Ortiz sobre el caso cubano, puede verse en: Mailhe, Alejandra, “Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz, 1900-1940”, en *Orbis Tertius*, La Plata, XVI, No. 17, 2011, pp. 2-16.

autocontemplación narcisista del cuerpo y los caracteres sexuales que han establecido las marcas de género en una sociedad eminentemente falocrática y en el mito constitutivo de la modernidad en el Caribe en tanto objeto de posesión colonial<sup>96</sup>.

Manuel Arenas utiliza el género del autorretrato para cuestionar el legado pictórico que ha excluido la representación de los afrodescendientes, con excepción de aquellas imágenes cargadas de violencia y criminalización del negro dentro de la pintura y el grabado coloniales, u otras miradas insertas en la lógica etnográfica de las ciencias naturales y sociales, tan habituales en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX. En cinco piezas de 1999 (fig.26) traza una peculiar genealogía de la estigmatización del sujeto afrodescendiente objetivado en una mirada donde la idea de raza perfilaba el retrato de una identidad conflictiva, encarnación del miedo colonial al otro, ya fuese el cimarrón apropiado de la obra de Landaluze<sup>97</sup> en *Cuidado hay perro*, la mitología nacional sobre la sexualidad del negro en *Carne de identidad*, su propia condición de artista afrodescendiente en *Cuidado hay negro*, o la conversión en una diana para francotiradores que no dudarían en apuntar a la silueta del negro entre un conjunto de bustos clásicos, en *Tiro al negro*. La autorreferencialidad a partir del tratamiento de su propio rostro, tal vez opera para el artista como un modo de exorcizar el cúmulo de maldiciones que pesan sobre la imagen del afrodescendiente. Algo importante en el trabajo de este creador es la relación entre paratexto e imagen, mediante la cual alude a un conjunto de elaboraciones racistas provenientes de las formas del habla popular o de la violencia del lenguaje con que se ha intentado nombrar al afrodescendiente, quedando su cuerpo y las representaciones de su imagen atrapados en las múltiples connotaciones negativas del dispositivo textual “negro”.

René Peña contribuyó a la exposición con seis fotografías de la serie *Man Made Materials* (1998-2000) (fig.27), que revelaban una transición en su concepción del cuadro fotográfico como lugar performativo y de puesta en situación del cuerpo afrodescendiente en un escenario simbólico o de relación con objetos cargados metafóricamente con los tabúes del racismo. En las piezas incluidas en *Queloides*, el artista depuraba la composición de cualquier elemento accesorio y concentraba la mirada en el cuerpo, enfocando la lente hasta convertir la piel negra en un detalle abstracto de formas y texturas. Dimensionando fragmentos de su anatomía, la auto-mirada de Peña parecía penetrar la rugosidad de la epidermis en busca de todas esas marcas culturales que describen la construcción fetichista del cuerpo racializado. Lo paradójico es que mientras más se aproxima el ojo a la piel y aumenta la escala del trozo aprehendido, más indefinible resulta su apariencia en estas fotografías en blanco y negro. El artista ha dejado atrás el simulacro hedonista y homoerótico donde el cuerpo era presentado con adornos y poses que resquebrajaban la ficción de la masculinidad del negro o la evidencia de sus instintos sexuales. La natural forma de un pezón, el abultamiento de una vena, las líneas de la palma de la mano, pueden ser los pretextos a través de los cuales el cuerpo negro se despoja de cualquier elemento significativo para representarse como pura materia, ajeno a los condicionantes sociales que le han encasillado.

... las reiteraciones y el discurrir tautológico en las fotos de Peña no son el hallazgo de un *estado de desorden* que merece cotejo racional ni terapia preventiva en el interior del artista; sino (...) el diagnóstico estético, fragmentado, estratificado que, desde el cuerpo (...), advierte una aguda patología social: aquella que encuentra en lo corpóreo la *materia prima* de mayor rendimiento en la

---

<sup>96</sup> Sobre este aspecto relativo a las políticas de género y raza volveremos más adelante cuando abordemos las obras de otros artistas, como René Peña o Gertrudis Rivalta.

<sup>97</sup> El bilbaíno Víctor Patricio de Landaluze legó a la historia del arte cubano la representación canónica del cimarrón. Su lienzo homónimo de 1874, será reiteradamente fijado como prototexto en la obra de diferentes artistas donde la afrodescendencia se negocia a partir de la idea de resistencia que simboliza el cimarronaje como práctica emancipatoria y cultural.

que poder inscribir un férreo programa de normativas, un abecedario de “subordinaciones” y “recortes” donde (...) la subjetividad de una *auto-erótica* apenas puede escapar al dogma de las categorizaciones militantes rubricadas tanto por el régimen de *heterosexualidad obligatoria* como por el modelo *homosocial* del deseo. (...) las visiones de Peña corroboran la operatoria según la cual (...) la instrumentación del cuerpo (...) supone un *desmontaje de la ideología* que lo usa como vehiculador de sus imágenes. El cuerpo negro es así convertido en un lugar de exploración que puede incluso trascender su enjuiciamiento como superficie de signos, contenedor de memoria y paisaje de la virilidad bárbara, para convertirse (...) en una alegoría de lo social...<sup>98</sup>

Lo anterior da pie a una acotación que matice el modo en que Ariel Ribeaux planteaba el uso de la autorrepresentación como estrategia discursiva en estos artistas, para proyectar una circunstancia personal inscrita en la herencia del racismo, en tanto, dentro del contexto cubano, la experiencia racial —según el comisario— se manifiesta más en un plano personal que en el grupo. Aceptamos la idea de que la rutina racial atraviesa la subjetividad individual y que el cuerpo particular define en primera instancia esa experiencia social e histórica; no obstante, nos interesa ratificar la condición de simulacro de estas representaciones, reconociendo en ellas una postura de artificio puesta en juego para dialogar con un repertorio de imágenes construidas ex profeso para el consumo y la distribución de un conocimiento impostado sobre el otro. La utilización de componentes biográficos y del cuerpo del artista no constituye necesariamente un proceso terapéutico de desdoblamiento por parte del sujeto<sup>99</sup>. Estas imágenes se convierten en bofetadas devueltas al estereotipo al afirmar la naturaleza constructiva y ficcional con que los artistas las transforman en “testimonios” explícitos; para acreditar la ruptura de las tradicionales relaciones entre realidad y representación desde las primeras narraciones sobre el sujeto subalterno racializado que generó el territorio colonial: “el negro (esclavo)”. Las estrategias de autorrepresentación en sus diversas morfologías se traducen como necesidad impostergable de manipular los códigos de una identidad negra que es una absoluta falacia sedimentada en los patrones epistemológicos eurocéntricos del sistema-mundo-moderno-colonial<sup>100</sup>. Autorrepresentarse equivale a la exteriorización de un gesto de crítica biopolítica en el

---

<sup>98</sup> Santana, Andrés Isaac, “El estadio de la duda. A propósito de la ambigüedad en René Peña”, en *Sin pudor (y penetrados)*, Valencia, Aduana Vieja, 2013, pp. 374-375. Las cursivas son del autor.

<sup>99</sup> Cabría aquí el ejemplo del propio René Peña y su alteración, a través del juego homoerótico, de la figura prototípica del negro como una masculinidad desbordante. El camuflaje de su heterosexualidad en la construcción de la imagen y el travestismo en algunas de sus obras, redundan en la invención del simulacro. También el caso de Elio Rodríguez y la exacerbación de la violencia sexual en sus trabajos indica un regodeo en aquellos motivos del estereotipo que han sido hiperbolizados en la representación del negro, más allá de que sea su autorretrato el que sirve para caricaturizarlos.

<sup>100</sup> Utilizamos aquí este concepto siguiendo la lógica de la inflexión decolonial, que comprende el “sistema-mundo-moderno-colonial” como un objeto de análisis que rebasa los marcos constreñidos y aislados del estado nación para conectar esos relatos aparentemente locales con una estructura geopolítica del poder que administra el conocimiento sobre el territorio colonial y produce subjetividades pareadas en el seno de las modernidades que se entrecruzan en América Latina a partir del siglo XVI, siendo la génesis de la colonialidad del poder y de formas consecuentes de subalternización que se extienden hasta la actualidad, traspasando los marcos históricos del colonialismo y de los plurales movimientos de descolonización en el continente.

Sobre colonialidad del poder, véase: Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en Lander, Edgardo (ed.), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Caracas, CLACSO, 2000, pp. 201-245.

Quijano, A., “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, *op. cit.*

Grosfoguel, Ramón, “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”, *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 4, enero-junio, 2006, pp. 17-48.

En el caso de los procesos históricos que en el contexto cubano conducen a la emergencia de un pensamiento criollo patriótico en el siglo XIX, trastocado en nacionalismo durante el XX, es posible distinguir cómo opera la “colonialidad” como una forma de naturalización del poder en lo relativo a la normalización epistémica de diferencias jerárquicas y relaciones de dominación de distinta índole, donde las construcciones raciales devienen un factor primordial para la subalternización cultural y el sometimiento productivo en la economía del país de los trabajadores en tanto «sujetos de color» (Mignolo, Walter, “Introduction. Coloniality of power and de-colonial thinking”, *Cultural Studies*, Vol. 21, No. 2-3, marzo, 2007, p. 164). Así mismo, podemos advertir cómo la definición de los criterios de ciudadanía en

que queda expresada la voluntad de empoderamiento y el agenciamiento histórico y político de ese “subalterno negro”, trocado nominalmente en afrodescendiente.

La obra de Andrés Montalván a finales de los noventa incursiona en los imaginarios raciales a través del lenguaje escultórico, lo cual le llevó a experimentar con técnicas como la cera perdida y métodos de fundición practicados en la escultura en bronce, hierro y latón de Ife y Benín entre los siglos XV y XVIII. Su poética se despliega en soluciones donde intervienen mito y representación del cuerpo para hablar del condicionamiento de lo racial evitando toda literalidad<sup>101</sup>. Este creador se posiciona críticamente en un diálogo que tiene su interlocución en el pensamiento occidental que preconiza el humanismo antropocéntrico<sup>102</sup>. Montalván despoja al cuerpo de su carnalidad, de la piel negra, llevándolo a su esqueleto, una estructura básica hecha de alambro de hierro a escala natural. No descartaríamos la presunción de que el modelo fuese el propio artista y que llevara a la escultura las medidas de su anatomía, pues ha sido una práctica recurrente en su trayectoria trabajar con moldes de su rostro y sus diferentes órganos. *La construcción del cuerpo* (1997) (fig.28) se hace física en una sintética armazón de metal que parcamente es cubierta de yeso en los pies. Ubicado en medio del espacio expositivo, el cuerpo “esculturizado” podía ser radiografiado por el espectador, atravesado por una mirada que encontraba sólo el vacío. De un lado a otro de la escultura la visión del público podía toparse con quien miraba desde el frente o desde la espalda de ese cuerpo que por momentos se hacía invisible, desmaterializado en los espacios intermedios que quedaban entre los hilos de hierro. Esa ausencia de piel que cubriera o de carne que llenara la osamenta sólo era ocupada por una polea situada en el sitio del corazón, algo que el comisario de la exposición interpretaba como una necesidad de tirar cada vez con más fuerza y desde lo más hondo del hombre para continuar existiendo<sup>103</sup>. “Para Montalván ya no hay diferencia entre adentro y afuera y arriba y abajo, no hay límite preciso entre mundo interior y exterior, no hay fronteras delimitadoras de la intimidad individual y el compromiso que genera la existencia del individuo en sociedad”<sup>104</sup>.

Podrían asociarse estas representaciones con un discurso que vindica su absoluta consciencia de la diferencia, situado en una posición que dentro del pensamiento decolonial se ha descrito como la «herida

---

la naciente república a principios del siglo XX, legado de la adhesión de la sacrococracia criolla a los ideales de progreso y al proyecto ilustrado moderno, es inherente a la colonialidad de la propia modernidad. El proyecto moderno entra al pensamiento independentista cubano como oposición radical al atraso que significaba para la burguesía criolla el estatuto colonial y el sometimiento a la metrópolis española, que en las postrimerías del siglo XIX mantenía el formato de colonización europea más arcaico con la persistencia de la esclavitud. La conexión con los ideales de la Revolución francesa significaba entonces el vínculo con una ansiada modernidad; mientras que tras esa afirmación de renovación se ocultaba la colonialidad de las concepciones de una nación moderna para las clases privilegiadas. Obviamente, ese es un proceso complejo donde se enfrentan múltiples visiones e ideologías que niegan un carácter monolítico y teleológico en la evolución de los conceptos de soberanía y nación en Cuba (independentismo, reformismo, autonomismo, anexionismo, etc.), como explica Rafael Rojas: “Todas las historiografías nacionalistas, sobre todo en culturas postcoloniales como las latinoamericanas, presuponen la existencia de períodos oscuros, marcados por el caos y la decadencia, casi siempre contrapuestos a edades doradas, bendecidas por el esplendor y la gloria, que aseguran el “renacimiento” de la comunidad. Los relatos nacionales que conciben esos discursos —mitad religiosos, mitad ideológicos— son a menudo campos de batalla donde se enfrentan las fuerzas del bien y del mal, de la lealtad y la traición. (...) En Cuba, esa ha sido la mala imagen historiográfica que, desde hace un siglo, acompaña al lapso que media entre las dos guerras de independencia, la de 1868 y la de 1895, y también a la experiencia republicana (1902-1959) que separa a la Colonia de la Revolución”. (Rojas, R., *op. cit.*, p. 79).

Véase Rojas, Rafael, “Otras soberanías de la Patria”, en Rojas, R., *op. cit.*, pp. 79-111.

<sup>101</sup> Castillo, Omar-Pascual, “Andrés Montalván: La memoria mitologizada (otras notas)”, accesible online: <http://www.montalvanartcuellar.fr/memomar.html>

<sup>102</sup> Castillo, Omar-Pascual, “La construcción de un espíritu propio (notas de opinión acerca de la obra de Andrés Montalván)”, La Habana, noviembre, 1997, accesible online: <http://www.uprising-art.com/wp-content/uploads/2013/04/Omar-Pascual-Castillo-La-construccion-de-un-espiritu-propio.pdf>

<sup>103</sup> Ribeaux, A., “*Ni músicos ni deportistas...*”, *op. cit.*, p. 56.

<sup>104</sup> Mateo, David, Palabras al catálogo de la exposición *La Puerta del Espíritu*, Galería 23 y 12, La Habana, 1995, accesible online: <http://www.afrocubaweb.com/montalvan/andresmontalvan.htm#disyuntiva>

colonial». Lo que exhiben estos cuerpos que se desnudan a sí mismos es el orgullo de la «diferencia colonial», a partir del trueque del cliché en valor o denuncia. No obstante, la autorrepresentación y la ironía que subyacen en esa estrategia de exhibicionismo parecen rebasar el mero estatuto acusatorio para dar cuenta de un lugar fuera de la epistemología occidental, un espacio más allá de cualquier cartografía del saber colonial, donde han sido invalidados los cánones de belleza y los argumentos estéticos con que se ha desarrollado una historia de la mirada al cuerpo humano basada en presupuestos raciales y de género. En ese “afuera” se expresa la dimensión de una «corpopolítica»<sup>105</sup> que erige los fundamentos de las agencias afrodescendientes para rebasar aquellos discursos que sedimentaron una identidad del cuerpo negro como instrumento sexual y de trabajo en el viaje trasatlántico.

Juan Carlos Alom, realizaba por esos años una obra donde mito, prácticas religiosas afrocubanas y cuerpo constituían una forma híbrida, de alto contenido poético y empaque “neosurrealista”<sup>106</sup>. La

---

<sup>105</sup> Walter Mignolo aclara el uso de este término corpopolítica: “He utilizado la expresión de bio-política para describir la dimensión complementaria a la de geopolítica del conocimiento en el marco del giro de-colonial. Ramón Grosfoguel sugirió hablar mejor de “corpopolítica” para, por un lado, evitar la confusión con la expresión utilizada por Michel Foucault para expresar un fenómeno social diferente; y por otro lado, es más apropiada para hacer visible el color, el género y la sexualidad del “cuerpo pensante”; visibilizando así la corpopolítica blanca, masculina y heterosexual que reposa, invisible, detrás de las políticas hegemónicas del conocimiento de la modernidad imperial europea”. (Mignolo, Walter, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010, p. 41).

<sup>106</sup> Este artista, que también tiene una relevante obra dentro del cine experimental de la que sobresale *Habana Solo* (2000, 16mm, B/N, 15 min.), advierte que no está particularmente interesado en una representación directa del racismo, sino en aquellos imaginarios y prácticas rituales y sociales que perfilan una colectividad de creencias, conductas, etc., como parte del contexto en el que realiza su trabajo y en el que habita. Llama la atención que en este caso y en el de René Peña hay una clara pronunciación de los artistas por desmarcarse de la intencionalidad explícita de un discurso racial, que queda subsumido entre otras problemáticas varias a las que aluden sus representaciones; algo que puede apreciarse también en artistas más jóvenes como Javier Castro, que refiere como eje de su propuesta una aproximación a contextos de marginalización social, donde coincidente y no casualmente hay un protagonismo del cuerpo negro, históricamente relegado a esos espacios.

Este tipo de advertencia que trata de evitar la alusión a la racialidad como centro del discurso, quizás tiene algunos puntos en común con el debate que a finales de los años noventa del pasado siglo se generó en Nueva York a propósito del término «posnegro» —previamente empleado por Robert Farris Thompson en el texto “Afro-Modernism” (*Artforum International*, Vol. 30, No. 1, 1991, pp. 91-94). Formalmente fue introducido en el campo del arte por Thelma Golden —quien reconoce el surgimiento de la etiqueta a partir de sus conversaciones con el artista Glenn Ligon— en la exposición *Freestyle* (2001, Studio Museum in Harlem, Nueva York), que agrupaba el trabajo de 28 jóvenes artistas afronorteamericanos —posteriormente la curadora amplificaría las resonancias del *tag* en otras tres exposiciones dentro de la institución: *Frequency* (2005-2006), *Flow* (2008) y recientemente *Fore* (2013). Golden sugiere la polémica etiqueta para hablar de la obra de artistas afronorteamericanos para los que sin dejar de preocuparse en sus obras por las marcas de la racialidad, no son éstas sus únicas motivaciones, ni quieren ser catalogados como “artistas negros”. En ese sentido, advierte Golden que en comparación con la generación de artistas precedentes (Kara Walker, Glenn Ligon, Chris Ofili, Ellen Gallagher, David Hammons, etc.), existe en los nuevos creadores —nacidos después de las décadas de lucha más enconada por los derechos civiles en Estados Unidos— un relajamiento del posicionamiento militante respecto a categorías como “arte negro”, de amplio calado en la tradición historiográfica occidental; lo cual no implica una pérdida de discurso crítico, sino que imágenes originadas en ese legado racialmente excluyente de la historia del arte occidental no son recuperadas ni cuestionadas de forma expresa o central en las obras de los jóvenes artistas, si bien ellos tienen conciencia de esa historia y ésta subyace en sus agencias. En cualquier caso, la adscripción a esa nomenclatura *post*, se configuraría como un posicionamiento estratégico de un grupo de artistas y obras que anhelan rebasar el determinismo racial como reclamo de vías de interpretación más amplias, aunque no excluyentes del componente racializado. Especialmente se trataba de una exigencia de los artistas afronorteamericanos a las instituciones museales por cuanto la marcación explícita del origen étnico del artista en los dispositivos paratextuales de exhibición, preconditionaba y limitaba el *corpus* de conocimientos más amplio que gravitaba sobre la obra, predefiniendo y encorsetando la recepción por parte del público, e implicando, de cierto modo, un comportamiento racista que comenzaba en la catalogación del museo como “artistas o arte negro” para luego ser reproducida por la opinión pública, con la consecuente anulación de la compleja red de significados plurales de estas prácticas creativas. Véase: Golden, Thelma, Kim, Christine Y., Walker, Hamza, y otros, *Freestyle* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2001; Byrd, Cathy “Is there a “post-black” art? Investigating the legacy of the “Freestyle” show”, *Art Papers*, No. 6, noviembre-diciembre, 2002, pp. 35-39; Copeland, Huey, “Posnegro / Atlántico negro: conversación con Thelma Golden y Glenn Ligon”, en Barson, T. y Gorschlüter, P., *op. cit.*, pp. 70-75; Adusei-Poku, Nana, “The multiplicity of multiplicities - Post-Black Art and its intricacies”, *darkmatter: Post-Racial Imaginaries*, No. 9.2, 29 noviembre, 2012, accesible online: <http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the-multiplicity-of-multiplicities—post-black-art-and-its-intricacies/>

construcción de la imagen fotográfica en Alom se nutría de la visualidad enigmática que muchos de los rituales y las creencias de origen afrocubano describen<sup>107</sup>. El contraste de sus obras con la fotografía previa y posterior al triunfo revolucionario de 1959, posibilita ver las diferencias en el tratamiento del cuerpo negro. Hemos mencionado que hacia finales del siglo XIX la fotografía de corte antropológico realizada a los sujetos racialmente sometidos, fuesen negros bozales (recién llegados de África y que conservaban su lengua nativa), negros de nación (africanos de nacimiento) o afrodescendientes, asumía la perspectiva eugenésista especialmente aplicada al análisis de la fotografía judicial en la criminología<sup>108</sup> o a la descripción de determinados rasgos en la elaboración de documentos etnológicos<sup>109</sup>. En el siglo XX uno de los casos paradigmáticos de la fotografía que retrata al afrodescendiente es el que describe el paso de Walker Evans por Cuba en 1933, traducido en imágenes documentales de ambientes urbanos habaneros, retratos a pie de calle de la población, donde resulta evidente la fascinación por el cuerpo negro y mestizo. La fotografía revolucionaria del fotoperiodismo legó un imaginario épico entre los años sesenta y ochenta donde el cuerpo negro era transformado en sujeto colectivo, masa trabajadora o combatiente integrada en la epopeya del cambio social, quedando invisible tras la euforia de la igualdad —equivalente a un tipo de

---

No obstante, en la trayectoria de Juan Carlos Alom alcanzan una dimensión particular las miradas hacia el mundo objetual y litúrgico de las religiones de origen africano que se practican en Cuba, y la relación de estas tradiciones con el paisaje natural y el monte en la isla. Recientemente el artista ha estado enfrascado en la elaboración de un ensayo fotográfico sobre la Sociedad secreta Abakuá, algo que interesó particularmente a la fotografía judicial a finales del siglo XIX y principios del XX a partir de la criminalización de los integrantes de esta comunidad religiosa —otra creadora que abordó estos imaginarios de modo centralizado en su poética fue la grabadora Belkis Ayón, inexplicablemente ausente en las tres exposiciones que conforman nuestro objeto de estudio, aunque en la muestra de 2010 que completa la saga *Queloides* sí se le incluyó finalmente, al igual que a la fotógrafa Marta María Pérez Bravo y a María Magdalena Campos. Sobre la composición actual de esta sociedad masculina, históricamente estigmatizada como espacio de marginalidad y delictivo, original y mayoritariamente integrada por afrodescendientes, comenta Juan Carlos Alom que llama la atención el creciente número de sus integrantes, la composición interracial y el elevado porcentaje de jóvenes iniciados.

Alom, Juan Carlos, "Re: Información sobre unas obras de los noventa con las que participaste en *Queloides* (1999)" [online], 26 julio, 2013, correo electrónico enviado a Suset Sánchez.

<sup>107</sup> Juan Antonio Molina ha expresado sobre una de sus series más importantes: "Juan Carlos Alom se propone sugerir la existencia potencial de los mitos en un nivel antropológico; la capacidad de todo individuo provisto de los medios necesarios para reconstruir el mito, recrear su imaginaria y, de ser deseado, reformularla visualmente. Realiza su propia traducción de la mitología, pero lo hace reforzando ostensiblemente su libertad artística. De ahí la cita a un género tradicional como es el desnudo; la alusión en algunos casos al formato de las tarjetas postales del siglo XIX; la asunción de códigos visuales postmodernos en el trabajo con la fotografía de estudio: ciertas resonancias sádico-eróticas, perceptibles en algunas poses complejas o en asociaciones contrastantes con objetos refuncionalizados, y el tratamiento de un espacio escenográfico que acentúa la artificialidad dramática de las escenas (...) *El libro oscuro* recoge todo un bestiario (...) que alude a ese animal único e irreplicable que todo hombre lleva dentro de sí (...) La alusión a lo oscuro en el título de su serie puede estar referida tanto a lo que él llama "oscuridad interior" como a la muy visible oscuridad de la piel. Porque él se mueve como parte de un medio cultural considerado periférico en la sociedad cubana contemporánea (...). Juan Carlos Alom ha educado su imaginación en contextos marginales, donde proliferan las religiones, la violencia, la precariedad material. Una gran parte de ese universo cultural se encuentra todavía fuera del terreno de la representación oficial. Un indicio del cambio de actitud de la fotografía cubana en la década del 90 es precisamente la tendencia a incorporar esas áreas desplazadas históricamente. (...) Su identificación con el objeto de la representación en su fotografía se traduce en un impulso angustioso y en una búsqueda de respuestas existenciales (...) "... estoy más concentrado en el mundo interior, en lo que no se ve. Creo que lograr esto en la fotografía se hace más complicado." (...) Así, (...) contribuye a renovar el lenguaje de la fotografía cubana contemporánea, recreando una iconografía intuitiva, pero aún no institucionalizada, para aprovechar sus posibilidades plástico-simbólicas. Esta ambivalencia a que se aboca el objeto fotográfico (en parte objeto estético-artístico, en parte icono potencialmente ritualizable y en parte testimonio gráfico) es la que determina su contradicción interna, su escisión en diferentes campos funcionales: uno destinado a valorizar los elementos mitopoéticos contenidos en el discurso fotográfico, y otro dirigido a trastornar las normas de representación que han configurado el lenguaje de la fotografía postrevolucionaria". (Molina, J. A., *op. cit.*, pp. 38-43).

<sup>108</sup> Véase: Pavez, Jorge, "El retrato de los «negros brujos». Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920)", *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 46, 2009, pp. 83-110.

<sup>109</sup> Un ejemplo elocuente de esa segunda orientación de la fotografía antropológica se encuentra en el trabajo del médico francés Henri Dumont entre 1865 y 1866, que fotografió a esclavos africanos de diferentes ingenios en Cuba. Véase: La Roza, Gabino, "Henri Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba", en *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba 1878-1917*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello / Programa de Estudios de América Latina y el Caribe, Instituto Internacional, Universidad de Michigan, 2003, pp. 175-182.

blanqueamiento ideologizado— las circunstancias de los cuerpos afrodescendientes en contextos y situaciones heredadas de siglos de marginalización. Fotografías del cuerpo en acción, maquinaria orgánica al servicio del proyecto revolucionario, imágenes de propaganda política y crónica de los nuevos tiempos, como las colaboraciones de Alberto Korda y Osvaldo Salas para el periódico *Revolución*.

En esos casos, independientemente de la filiación ideológica o la función de la imagen fotográfica, el cuerpo negro se mostraba en su exterioridad, presencia insoslayable en el paisaje rural o citadino, en proceso de asimilación cultural o totalmente acomodado a la vida occidental. Es esa apariencia, la superficie del cuerpo objetivada por la cámara, la que escapa de las obras de Alom, más interesado en la alusión poética a lo que se esconde tras y dentro de esos sujetos, así como en las relaciones de esos cuerpos con una herencia étnica y cultural ancestral que conecta materia y espíritu. Sus imágenes van desde ese exterior de la carne hacia un interior de órganos, sangre y fluidos que condensan la energía vital; el cuerpo como contenedor, en él se deposita el conocimiento y a través de él se expresan sentimientos, esencias que difícilmente puede captar una cámara objetivamente.

Incluso allí donde el tratamiento del cuerpo resulta explícito, la fusión de elementos naturales u otros objetos se convierte en un guiño que reta nuestra comprensión. En *Mi madre* (1995), contrario al tipo de imagen antropológica que exalta la exuberancia del cuerpo negro femenino como objeto sexualizado, salvaje, el artista retrata la belleza decadente de una matrona de carnes blandas y pechos caídos. Metáfora de la maternidad en el vientre que ha gestado y los pechos que han amamantado. El seno inmenso que toma el primer plano de la composición por la postura de medio perfil de la modelo está apoyado en una especie de muleta de palos de algún árbol. Podríamos pensar en la fetichista obsesión de Salvador Dalí por este elemento que el artista surrealista asociaba a las ideas de equilibrio, muerte y resurrección. Pero también la desbordante fuerza de ese único seno que se nos aproxima desde la superficie bidimensional de la foto, recuerda esa emblemática figura del modernismo brasileño que es *A negra* (1923) de Tarsila do Amaral, reinterpretada posteriormente en *Antropofagia* (1929), intuyéndose en ambos casos una encarnación plástica de la latencia afrodiaspórica en el continente americano. No podríamos sustraernos de evocar las palabras de Ortiz cuando revisaba el sentido de africanía en *La jungla* de Wifredo Lam: "... los pechos, pero no los turgentes y erogénicos sino los senos maternos y lactantes, henchidos de linfa nutricia, o ya flácidos y caídos, que la madre exhausta, la gran madre negra, ostenta orgullosa en su senectud, como el guerrero sus cicatrices, signos de su deber social bien cumplido; (...) y brazos y piernas, manos y pies, no con morbideces para el amor y la molicie, sino carnisecos, deformados, dinámicos, como tallados en leños para ser rústicos instrumentos de faena y fatiga. Símbolos de creación, maternidad y trabajo"<sup>110</sup>. Por si fuera poco, el artista interviene la fotografía, en un gesto que parece querer conectarlo biográficamente a esa matriz, y escribe sobre la imagen del seno "la pura"<sup>111</sup>.

Algunas de las obras mencionadas de Rodríguez, Peña o Arenas, entroncan con otro de los discursos a los que atiende la curaduría de Ribeaux y que se relaciona con los imaginarios racializados que han cosificado el cuerpo negro. Poder sexual como virtud (o viceversa): "Una de las formas más frecuentes de atacar a la raza negra se ha dado mediante la utilización de pretextos (prejuicios) sexuales, asumiendo al negro como símbolo de sensualidad, paradigma de virilidad, algo que podría tomarse como virtud y que en el fondo es otra de las formas de discriminar pues se piensa en el negro como semental. El otro extremo ha

---

<sup>110</sup> Ortiz, Fernando, "Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos", en Núñez Jiménez, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, Letras Cubanas, 1982, p. 18.

<sup>111</sup> Pura es un término que significa madre en el habla popular del cubano.

sido más radical y más claro en su fobia: presentar al negro como un ser de lascivia incontenible, morboso y de apetito sexual desenfrenado”<sup>112</sup>.

El lienzo *Barbies* (1999) (fig.31) de Douglas Pérez representa un grupo de figuras femeninas negras en reposo, previsiblemente en venta, al menos es lo que sugiere el código de barras estampado sobre sus traseros. Tendidas sobre una superficie que se convierte en fondo, una vez se ha perdido el volumen y el color rojo actúa como unificador de planos en la composición: el primer plano con una especie de bodegón abstracto y decorativo, y el segundo nivel donde yacen los cuerpos —algo que recuerda el tratamiento cromático en la obra de Henri Matisse, fascinado por el cuerpo femenino en posturas de descanso, lo cual reafirma la apetencia apropiacionista de Pérez. Estas mujeres, tratadas como figurillas en venta, no dejan de ser alusivas al fenómeno del jineterismo<sup>113</sup> y al mercado de “carne negra y mestiza” tan abundante en la Isla a partir de los noventa. Algo que este artista recupera para trazar sospechosas parábolas historicistas con el período colonial y la trata esclavista. Este creador trabaja a partir de prototextos que extrae de la pintura costumbrista decimonónica cubana y del grabado colonial, asumiendo la postura de un cronista en tiempos de “re-colonización”, tratando de contar cómo antiguas prácticas sociales de subalternización del cuerpo negro son recodificadas a finales del siglo XX para administrar nuevas formas de los discursos hegemónicos sobre la diferencia en el espacio del Caribe.

Era a través de la mirada del sujeto blanco que existía el cuerpo del negro a efectos sociales. El ojo del amo fijó en sus posesiones las “cualidades” que se convertirían en valor fetichista del objeto, la sexualidad. En ello se resumía el mito negro como correlato identitario de un sujeto que se vio reducido a objeto del deseo. Las primeras reducciones a la que se enfrentaron los africanos traídos a Cuba se vinculan con el esencialismo que anuló sus múltiples identidades, que nombró la diferencia y encasilló la diversidad cultural de las distintas etnias bajo el término negro. La reducción se convertía en un signo de la centralidad del poder del español frente al negro. Suponía un solapamiento de la memoria de los africanos yorofes, fulas, mandingas, bambaras, lucumís, ararás, dajomés, minas, carabalís, congos. A escala doméstica se remedó el acto colonial como conquista. La empresa colonial era reactivada como práctica cotidiana y biopolítica en el espacio de la plantación. Las relaciones entre blancos y negros mediaban a través de la repetición del acto de conquista y colonización, del sometimiento del cuerpo negro en el trabajo o en el sexo. La historia cubana se fue construyendo para el afrodescendiente como una sucesión de actos de violencia y posesión. Donde el negro se vio validado como objeto, resemantizó su función; se trastrocó en sujeto activo, lo que por una parte significó el centro de la dominación del Otro, se transformó en resistencia. Germinó el dual mito de lo negro anclado en el símbolo de su sexualidad: alimentado por el blanco como prueba de su poder; sostenido por el negro como máscara para seducir y corporalizar sus agencias, infligiendo más deseo en el blanco, haciéndole dependiente de su propia colonialidad.

Pérez hace de los estereotipos del negro uno de los temas fundamentales de su trabajo<sup>114</sup>. Busca referentes en la tradición artística que ha representado al negro. En su sano humor, sus lienzos repasan el anecdotario y el refranero popular en busca de aquellas historias que han reseñado con burla y un racismo mal disimulado las peripecias históricas del afrodescendiente, las vicisitudes de su subsistencia. El artista va

---

<sup>112</sup> Ribeaux, A., *Queloides, op. cit.*, p. 4.

<sup>113</sup> Se denomina jinetera o jinetero en Cuba a los individuos que ejercen la prostitución con turistas extranjeros, una práctica que a partir de los años noventa entra en auge como una alternativa de subsistencia dentro de la economía informal y como respuesta a la demanda creciente de un turismo sexual enfocado sobre todo al cuerpo del afrodescendiente, y mayoritariamente hacia las mujeres negras y mulatas.

<sup>114</sup> Véase: Sánchez, Suset, “Douglas Pérez: No voy a traicionar la tradición”, *Unión*, La Habana, No. 42, enero-marzo, 2001, pp. 55-60.

retratando los tipos populares que han hecho de la leyenda negra un infinito libro de poses y arquetipos, actualizando el fondo urbano que sirve de escenario a sus historias, pero que por mucho maquillaje escenográfico no oculta el colonialismo interno sobre el que se ha edificado. En sus cuadros se suceden las mulatas de rumbo<sup>115</sup>, las negras que buscan el acomodo social de su prole a través del blanqueamiento racial que da a su linaje el casamiento de una hija con un hombre blanco —algo tan de moda en la actualidad, sobre todo si ese blanco es extranjero—, como ocurre en *Milky Way* (1999), una rocambolesca escena de un baño en una tina de leche para “adelantar la raza”<sup>116</sup>. Con desparpajo y humor, Pérez alude a la estrategia racista detrás del mestizaje como objetivo genético, proceso de blanqueamiento de la descendencia y ascensión social. Una de las fuentes con que interactúa este creador en sus complejos intertextuales se encuentra en la pintura de castas desarrollada en el período colonial en diferentes zonas de Latinoamérica.

La representación del cuerpo negro en la historia del arte cubano, ante la que reaccionan estos artistas en *Queloides*, es el resultado de procesos históricos y de tecnologías políticas y sociales de degradación y dominación del que se pensó desde la génesis del sistema-mundo-moderno-colonial como sujeto subalterno racializado. Performatividad social, definición de belleza, sexualidad, construcción racial, son elementos imprescindibles en la comprensión del modo en que se ha conformado un imaginario sobre el cuerpo negro atado a esquemas de colonialidad y relaciones de poder. Cuerpo sucesivamente disciplinado por medio de la violencia y la marginación, producido y transformado por las políticas raciales que se extienden desde la colonización hasta el presente a través de diferentes sistemas sociales e ideológicos. Cuerpo sometido a controles físicos y biológicos, utilizado como materia de reproducción de otros cuerpos en el sistema económico colonial, donde su fin último recaía en proveer y aumentar la fuerza de trabajo para la explotación. De ahí que el cuerpo negro se convierta en estas obras en territorio de análisis crítico, inscrito de manera endeble en las narraciones de la nación desde el siglo XVIII e invisibilizado tras la utopía de la democracia racial con el triunfo revolucionario. Uno de los enfoques más interesantes con que se desarrollan estas propuestas contiene también los términos de las políticas de género en torno al cuerpo, poniendo en entredicho los códigos normativos de la masculinidad, la femineidad y la heterosexualidad en la cultura y la sociedad cubanas. Uno de los campos más extendidos de estas representaciones es el de los procesos de mestizaje como una relación de alteridad pareada en la que sujeto blanco y objeto de deseo negro dibujan los conceptos raciales en el territorio colonial; algo que se hereda durante los distintos períodos republicanos como criterio de blanqueamiento de la nación y para tratar de minimizar en la composición demográfica la mácula de la esclavitud en un intento maquillado de modernidad<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> El ejemplo paradigmático de la mulata en la literatura cubana es el personaje de Cecilia Valdés en la novela homónima de Cirilo Villaverde, escrita en 1879. Puede verse un análisis del entrecruzamiento de género y raza en ese arquetipo, así como su evolución en otras obras posteriores de la narrativa en Cuba, tales como *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy o *Tres tristes tigres* (1964) de Guillermo Cabrera Infante, en: Uxó, C., *op. cit.*

<sup>116</sup> Expresión racista que refiere un objetivo del mestizaje y describe de forma despectiva el vínculo de parejas interraciales. Otras formas estereotipadas sobre la posibilidad de “adelantar la raza”, se relacionan con el ascenso social a través de la educación, el acceso a determinados espacios de prestigio colectivo, etc. Véase: Fernández, Nadine, “Raza y Revolución: parejas interraciales y cambio generacional”, *Temas*, La Habana, No. 70, abril-junio, 2012, pp. 61-68.

<sup>117</sup> Incluso la obra temprana de Fernando Ortiz en las primeras décadas del siglo XX, promueve un control racial en las políticas migratorias a partir de la exaltación del componente europeo de la cultura, esgrimiendo una correspondencia entre civilización y raza, lo que se expresa en la recomendación de inmigración del norte de Europa y en el veto de entrada a la Isla de mano de obra desde países asiáticos y africanos. Véase: Naranjo, Consuelo, “El color de la nación: Inmigración española e imaginario cubano, 1900-1920”, *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, No. 45-46, 2007, pp. 215-225.

## 2.2 Contraimágenes de la modernidad: locus de enunciación y geopolítica.

El tercer apartado de la exposición estaba enunciado como: Occidente, agotamiento y crítica a sus modelos: “La crítica a los modelos culturales occidentales y el discurso sobre el agotamiento de sus códigos, que se proponen como modelo y a partir de los cuales se prejuzga al otro. (...) como somos resultado de la cultura occidental, la operación (...) es discursar con sus mismas armas subvirtiendo sus presupuestos”<sup>118</sup>. Continuaba el curador sus argumentos: “El hecho de asumirnos cabalmente, sin melodrama, como periferia, de asumirnos como cultura saqueada y manipulada, de ser mirados con indulgencia y condescendencia (...), de poder establecer una distancia crítica y a la vez cómplice para subvertir determinados presupuestos, constituye uno de los puntos más interesantes (...). Interés (...) por el manejo de un recurso como el intertexto, (...) las relaciones transtextuales de todo tipo (...) que establece con referentes del arte europeo, norteamericano, el arte (...) de estas zonas geográficas o (...) del arte cubano...”<sup>119</sup>.

Esta sección del proyecto coincide con la actualidad de una tendencia artística definida como «Neohistoricismo» en el contexto cubano de los noventa. Orientación discursiva erigida como ejercicio metalingüístico sobre la historia del arte occidental. Fundada como un canibalismo de múltiples referentes icónicos y estilísticos, ese compendio de prototextos se presenta como palimpsesto, poniendo de manifiesto la red de significantes y significados en la que el artista contemporáneo está sumido. En ese cúmulo de signos encuentra las herramientas lingüísticas que le permiten llevar a cabo el acto de enunciación. Lo cual, en el objeto de estudio que nos ocupa, equivale a un acervo racialmente excluyente o manifiestamente racializado. La obra ironiza con la normatividad, sus prácticas desautorizan diferentes axiomas hermenéuticos y la deconstrucción se asume como una de sus premisas epistemológicas.

En *Queloides* la mirada al pasado demandaba un análisis donde emergiera la lógica estructural de los discursos establecidos como legado histórico, una búsqueda de las huellas de la colonialidad del saber. Podría pensarse en la creación de un nivel metaoperativo, donde el “observador” no solamente observa sino que es observado y puede aún ser autocrítico con sus propias instrumentaciones y las trazas de un racismo subconsciente y heredado.

El indicador anterior entroncaba directamente con el cuarto presupuesto del proyecto museográfico, Historia: “En este punto se comprenden (...) la historia universal, la nacional y la historia del arte (...). Los diversos modos en que se presentan las reflexiones sobre este tópico tienen un denominador común: la necesidad de reivindicación histórica; el cuestionamiento de la Historia —sobre todo de quienes la construyen—, de su veracidad...”<sup>120</sup>. El curador enfatizaba el carácter excluyente de los relatos históricos y la ausencia o controvertida presencia del afrodescendiente en esos textos.

La crítica a la representación y el uso de efectos estéticos como la intertextualidad y el collage derrumban el mito de la autoría y de la peculiaridad estilística de la obra, en tanto traducción de la relación entre sujeto artista y realidad. La utopía moderna ha cedido ante el avance de una retrospección crítica, de la cual el Neohistoricismo —ya no como revitalización de una voluntad historicista unidireccional, ligada a las nociones teleológicas de progreso y evolución modernas— constituye una visión caústica. Andreas Huyssen reflexiona acerca de la voluntad que anima el gesto afirmativo/negativo que emerge de las recuperaciones neohistoricistas. Él ve en ello una confrontación con la historia, sus ficciones, mitos,

---

<sup>118</sup> Ribeaux, A., *Queloides*, op. cit., p. 4.

<sup>119</sup> Ribeaux, A., “*Ni músicos...*”, op. cit., p. 57.

<sup>120</sup> Ribeaux, A., *Queloides*, op. cit., p. 4.

representaciones lineales, unilaterales y excluyentes, un ejercicio que trasciende los límites del campo artístico para desvelar y poner en entredicho las tramas narrativas que le constituyen y preestablecen como código cultural: "... yo propondría que nos preguntemos si los artistas contemporáneos no están acaso embarcados en un intento de reconceptualizar, de reescribir la historia de una manera divergente del paradigma marxista, e incluso, en un sentido más general, de todos los paradigmas modernistas (...), conceptualización que problematiza la Historia y la historia, la memoria y la representación..."<sup>121</sup>.

En el Neohistoricismo la obra ilustra una voluntad de investigación histórica, que cuestiona su misma metodología y se convierte en metaejercicio operativo sobre su propia condición discursiva. Es ahí donde surge el cuestionamiento de los relatos de la nación en tanto narraciones de blanqueamiento en la historia oficial, ya sea por la exacerbación de la figura del mestizaje o por la voluntad hispanista y peninsular. ¿Cómo intervienen en esas construcciones los desplazamientos geopolíticos experimentados por los sujetos coloniales subalternos? ¿Qué vacíos deben llenar aquellas maniobras de re-escritura de la memoria?<sup>122</sup>.

Douglas Pérez monta el andamiaje de sus articulaciones neohistoricistas valiéndose de la historia (artística) para trazar paralelismos y advertir la repetición de conductas amparadas en la colonialidad del poder que alimentan la discriminación racial. Este artista pudiera definirse como un «choteador», niega la jerarquía de un hecho y lo asume con grata familiaridad, rebajando su sino trágico<sup>123</sup>. Muchos de los motivos que encuentra Pérez son extraídos del chiste callejero, de canciones y proverbios populares que introduce en escenas e iconografías de la pintura y el grabado colonial decimonónicos producidos por artistas viajeros europeos. Son esas historias vilipendiadas, desautorizadas, anónimas, las que le interesa llevar a un medio lingüístico "culto" como la pintura.

La utilización de los modelos hegemónicos de saber, certificados en el pedigrí que supone la Historia, aún demasiado pesada para nosotros, demasiado comprometida con la verdad, posibilita un desplazamiento de los nodos simbólicos que maneja.

Douglas, lejos de construir su universo simbólico sobre las referencias históricas, parte de la conciencia falaz de las mismas, su existencia es sólo virtud del relato, su verdad se apoya en los hechos asentados en otras referencias. Así, más cerca de la autenticidad que permite el imaginario (base no admitida de cualquier Historia), la obra del pintor grafica un comportamiento, una actitud y un hacer. La referencia a lo cubano, partiendo de una iconografía inmaculada y una obligada veracidad, es la inversión de ciertos ideogramas que estructuran un saber, jerarquizan un proceder y denotan lo ambiguo de los propios sistemas.<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Huyssen, Andreas "Memorias de utopía", *Unión*, La Habana, No. 27, abril-junio, 1997, p. 4.

<sup>122</sup> El cuestionamiento ontológico de lo cubano basado en la formación de un criterio de nación ha estado presente desde muy temprano en el espacio colonial. La indagación del origen ha impuesto axiomas —ya devenidos mitos— sobre la génesis de lo cubano. Las propias características de esos principios, en tanto sistema estructural sobre el que se ha proyectado la historia cubana, han constituido una entelequia en la que se encuentra resumido el contenido teleológico de una constitución histórica como nación. Al respecto, uno de los episodios más señeros del recorrido intelectual del nacionalismo cubano es el que protagoniza el devenir poético del grupo origenista a partir de los años treinta del pasado siglo, coincidiendo con un período de transformación política de la primera a la segunda República. El lado opuesto sería la obra de Fernando Ortiz, abocada por esos años a la descripción de la cubanidad en términos de mestizaje cultural y racial. Puede verse un exhaustivo análisis de esas dos vertientes —en el caso origenista desde la construcción de un Arte poética que llenara el vacío de la historia; y en Ortiz a partir del trabajo en antropología— en el epígrafe "Fernando Ortiz: contra el *homo cubensis*" y en el capítulo "Poéticas de la historia", en Rojas, R., *op. cit.*, pp. 249-276 y 277-378.

<sup>123</sup> Mañach, Jorge, "Indagación del choteo", en *Jorge Mañach. Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 43-83.

<sup>124</sup> de Armas, Jorge, "¡Azúcar para crecer!", *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 4, julio-agosto, 1999, p. 69.

Otro «choteador» de la historia (artística) fue Pedro Álvarez (La Habana, 1967- Tempe, Arizona, 2004). El propio artista vio su obra como chistes visuales en los que el componente ideológico es fundamental sobre la supuesta objetividad, neutralidad o distanciamiento de la historia como disciplina. Álvarez halló una forma de burlar el orden en el descrédito que causa la parodia. Unas veces las estrategias desacralizadoras obedecían a los efectos constructivos apócrifos de narraciones donde el artista contaba ficciones. En estos casos, los estereotipos culturales que han definido la imagen de los actantes en los procesos históricos de la nación, se sublevaban contra el canon a través de la inversión dialógica de sus roles y discursos. El artista instauraba una revisión de las relaciones de poder que han prefijado conceptos en los que exclusión y colonialidad perviven como par. Otras veces trataba de dar unidad narrativa al collage de referentes que armaba. Su otra historia aparecía del gesto de hibridación. Dejaba al receptor la tarea de deducir la interdependencia de las imágenes que aglutinaba, le incitaba a sospechar e investigar sobre el porqué de la unión de realidades y signos aparentemente opuestos. Lo paradójico de las imágenes apropiadas en esa mezcla pícaro portaba el germen de una revisión que quebrantaba el marco en el que habían sido «archivadas». El artista advertía en las propias contradicciones de los discursos que han conformado la historia (artística) de Occidente, la misma comicidad de la cual se valía en sus ejercicios deconstructivos, y con la cual soliviantaba los valores autocentros de esos discursos. “Plantearse la historia como comedia es aceptarla como reiteración, un ridículo al cual el individuo no teme sino del que se desmarca. Lo cómico aparece además como un intento de retirarse del dolor”<sup>125</sup>.

Álvarez concentraba su sospecha respecto a la incongruencia de la historia en el sino recurrente de los acontecimientos, en lo contradictorio de la repetición de los mismos gestos coloniales en contextos ideológicos diametralmente opuestos. “Por una parte me hallaba en la escuela con que Landaluz daba una visión de la realidad del XIX, de la esclavitud, idílica; y por otro lado, la iconografía de Landaluz estaba sirviendo (...) para reconstruir una visión de La Habana para el turismo (...). O sea, estoy haciendo chistes sobre la cultura cubana, sobre la historia de Cuba, sobre la vuelta que ha dado, la carambola”<sup>126</sup>.

El artista empleaba el collage como un efecto para quebrantar el orden de la representación erigido por los discursos históricos tradicionales sobre la conformación de la cultura cubana y de una supuesta identidad nacional. La propia fragmentación con la que se articulaban sus apropiaciones rompía la linealidad de una narración sobre los procesos constitutivos de la nación constatable en la historiografía nacionalista. Reparó en la presencia conflictiva de la mulata y del negro como símbolos. Algunos de los pasajes más interesantes de su producción refieren el conflicto que supuso el encontronazo entre la cultura popular cubana —prácticas rituales, bailes, música, tradiciones de origen africano— y los modos culturales que se introdujeron en el ambiente de modernidad importado desde EE.UU. durante la República neocolonial<sup>127</sup>.

En el díptico *Autorretrato como artista radical* (1999) (fig.32), el recurso del collage fue utilizado como soporte mismo de la obra. El artista convirtió en superficie pictórica las páginas del catálogo de una

<sup>125</sup> Ichikawa, Emilio, *La escritura y el límite*, La Habana, Letras Cubana, 1998, p. 88.

<sup>126</sup> Sánchez, Suset, “La Historia como carambola”, *Cubaencuentro*, 7 de abril, 2006, accesible online: <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/historias-de-fondo/la-historia-como-carambola-14902>

El artista aludía al proceso cosmético que durante la década de los noventa inició la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, dirigida por Eusebio Leal, con vistas a la recuperación de un área deprimida de la ciudad como el municipio Habana Vieja, donde se halla ubicado el casco histórico. Además de un plan de restauración de edificios emblemáticos de la arquitectura barroca colonial con el objetivo de readecuar sus funciones para implementar una serie de servicios destinados al turismo extranjero; se recuperó un conjunto de figuras urbanas extraídas del imaginario decimonónico, como las mulatas de rumbo. Puede verse desde entonces en las calles un grupo de mujeres afrodescendientes vestidas anacrónicamente que se encargan de la venta de flores.

<sup>127</sup> Fowler, Víctor, “Erotismo, negritud, tradición y modernidad: cuatro historias cruzadas sobre un texto”, en *Rupturas y homenajes*, La Habana, Unión, 1998, pp. 90-101.

exposición personal ocurrida también en 1999 en la Galería Gary Nader Fine Art de Coral Gables. Una sucesión de imágenes alusivas a diferentes momentos de la historia de Cuba, transformadas en metáforas binarias —léase relaciones Cuba-Estados Unidos, modernidad-colonialidad, relaciones de clase, etc.—, se cubría con una capa de resina como si en ese gesto sobre la materialidad del cuadro quedaran atrapados aquellos instantes de memoria que sintetizan la percepción del tiempo histórico, justo en las intersecciones entre recuerdo e imaginación, representación y repetición. Se trataba de reproducir una condición fantasmal de las imágenes cargadas de contenidos raciales en tanto elementos diacrónicos —soterrados o sobre-expuestos— en los relatos de la nación. Esos espectros conformaban el fondo de la composición, el paisaje en el que Pedro Álvarez situaba al negro, desparramado su cuerpo sobre esos trozos de historias, entiéndase relatos.

Mirando estos cuadros de Pedro Álvarez ¿prefiere hacer usted el papel de esclavo, de calesero, de sirviente doméstico o coger el látigo y hacer papel de mayoral? ¿si pudiera escoger, sería Ud. Alicia o Cecilia Valdés? (...) Mientras las cosas pasan del lado de allá, en la pantalla, en la página escrita, en la tela, no hay el menor problema. (...) Los problemas aparecen cuando alguien se dedica a borrar alguna línea divisoria, a transgredir los límites, o a darnos empujoncitos o a arrastrarnos hacia zonas inseguras, críticas. Y la pintura de Pedro Álvarez (...) está concebida como una sutilísima trampa para hacernos caer precisamente del lado de acá de la raya. (...) Cuando Pedro le regala a Cinderella (...) un palacete y un Buick 53, la pregunta es: ¿y ahora quién barre el piso en el castillo? ¿Cecilia? lo dudo. Según ese cuadro, la bella mulata de la Loma del Ángel ya está en Wonderland...<sup>128</sup>

En esas fabulaciones carnavalescas sólo importa el deseo, no la coherencia con la historia, porque se trata de subvertirla. No resulta extraño ver a la esclava con ademanes principescos, discurriendo por espacios y prácticas que le fueron prohibidas; puede entonces la mulata Cecilia Valdés dar vacaciones a la blanquita Alicia y pasearse por Wonderland mostrando la inocencia de la locura del mundo de Lewis Carroll ante la elocuencia ditirámica de los personajes que emergen del espacio ficcional y «real maravilloso» cubano. El creador ha enfocado una problemática que ya había sido advertida por la historiografía del arte en Cuba en la obra de Víctor Patricio de Landaluze, estigmatizada como una representación falseada del mundo colonial<sup>129</sup>; sin embargo, las parábolas temporales trazadas por Álvarez al poner en evidencia la recuperación actual de esos modelos costumbristas del siglo XIX, cuestiona la proclamada democracia racial ligada a las reivindicaciones de la nueva sociedad cubana. ¿Era casual entonces que el artista pintase a Cecilia Valdés a la manera de Landaluze, como una negra que dista del prototipo elogiado y erótico de la mulata? Y es precisamente la imagen de una negra robusta y decadente que “empina el codo” la que llevó Pedro Álvarez al primer plano de la composición en uno de los cuadros del díptico presentado en *Queloides*<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Hernández, Orlando, “Cecilia Valdés in Wonderland. Pedro Álvarez: Seguir desordenando el caos”, *Pedro Álvarez* (catálogo), Gary Nader Fine Art, Coral Gables, 1999, s.p.

<sup>129</sup> Citamos a continuación un ejemplo de este tipo de discursos: “... Landaluze militaba políticamente en la acera opuesta. Fue partidario acérrimo del poder de España en Cuba y puso su brillante lápiz de caricaturista al servicio de la causa anticubana. Sin embargo, al propio tiempo, fue el creador indiscutible de las imágenes pictóricas básicas con que los cubanos, por muchas décadas, se han visto a sí mismos. Así de paradójica es la dialéctica de la historia”. (Castellanos, Isabel y Castellanos, Jorge, *Cultura afrocubana*, tomo 4, Miami, Universal, 1994, p. 413).

<sup>130</sup> La imagen es una apropiación de una de las doce estampas de marquillas cigarreras litografiadas correspondientes al *Almanaque profético para el año 1866* de la Real Fábrica de Tabacos «La Honradez». En este caso está extraída del mes de julio y representa a una negra rolliza recostada bajo el sol, mientras toma un trago de una botella; a sus pies descansa la figura masculina de un negro que parece dormir presa de la embriaguez, lo cual intuimos por la botella vacía que está tirada a su lado sobre el suelo. Bajo la composición central, la leyenda de la marquilla reza: “Chicharrón

En resumen, son artistas que despliegan un discurso crítico atravesado por la potencia icónica de algunas imágenes extraídas de la historia del arte occidental en base a las cuales se ha edificado el mito sobre un lugar y los cuerpos que lo habitan, entendiéndose periferia, alteridad y subalternidad como las coordenadas de una situación geopolítica imposible de obviar en el trato con tales repertorios. Imágenes que son transformadas por el contexto histórico en el cual son reapropiadas y puestas en conexión con un determinado escenario social. La circulación profusa y desordenada de tales textos con envoltura historicista hace posible una pregunta fundamental sobre el modo en que nos relacionamos con esas imágenes más allá de la hipotética esterilización del museo moderno. Tratar con esos imaginarios en clave de crítica de la representación establece un lugar de enunciación que reconoce la diferencia colonial como la forma particular en que determinadas subjetividades étnicas experimentan la colonialidad del poder en un territorio local. Ello supone agenciamientos históricos que desvelan una geopolítica del conocimiento en busca de la emancipación del universalismo moderno y, por ende, de una cartografía descentrada en la que el pensamiento situado permite escuchar las voces de distintas subalternidades cuyos discursos son enunciados desde un lugar específico que trasciende el eurocentrismo de la modernidad. Los imaginarios racializados que proliferan en la historia del arte occidental son sometidos a una voluntad decolonial que intenta proclamar nuevas epistemologías para la comprensión del objeto de representación en que fue transformado el cuerpo negro.

---

te volverás”; lo cual alude al calor tropical del mes de julio, pero también realiza un guiño racista al color de la piel de los personajes representados, que, por demás, son mostrados en actitud perezosa y entregados al vicio. El otro cuadro del díptico toma la escena central del mes de junio, que representa a un negro siendo devorado por un tiburón sobre el cual parece estar surfeando, la leyenda de la imagen indica: “En agua de rosa te bañarás”, algo que posiblemente alude en la versión apropiacionista de Álvarez al fenómeno de la emigración ilegal cubana durante los años noventa y la pérdida de tantos cuerpos e ilusiones de balseros anónimos en el viaje utópico sobre embarcaciones improvisadas a través del Estrecho de la Florida.

### 2.2.1 Otras textualidades: lenguajes disidentes.

Frente a la Historia en tanto texto moderno de autoridad que presenta como verdad sus relatos, el rumor aparece como espacio de disenso de voces subalternas que se proyectan desde el ámbito privado hacia la esfera pública. Por naturaleza marginal, fronterizo, anónimo, colectivo, mutable, sus fuentes son imposibles de localizar por normal general y se ampara en la confluencia de ficción, crónica de la vida cotidiana y transgresión de los relatos oficiales. Es una herramienta contracultural y de resistencia que opera en el espacio de la cultura popular y la indeterminación formal de los discursos orales para cuestionar los límites artificiales entre las mal denominadas “alta” y “baja” culturas como definiciones poco o nada operativas en el contexto de las producciones simbólicas híbridas que surgieron en los territorios coloniales. Las polimorfas expresiones del rumor permiten una aproximación más cercana al significado social de algunas imágenes originadas en la colonialidad del conocimiento sobre determinadas colectividades. Sus recorridos y objetivaciones son los de las fracturas, fricciones, rupturas, disrupciones que inyectan en el relato positivo hegemónico variantes narrativas y descentramientos de aquella lógica que ampara y les otorga credibilidad a las narraciones de la Historia del arte y las historias nacionales.

La superioridad atribuida al conocimiento europeo en muchas esferas de la vida era un aspecto importante de la colonialidad del poder en el sistema-mundo-moderno-colonial. Los conocimientos subalternos se excluían, omitían, silenciaban o ignoraban. (...) El punto aquí es poner la diferencia colonial (Mignolo, 2000) en el centro de un proceso de producción de conocimiento. Los conocimientos subalternos son aquellos que se encuentran en la intersección de lo tradicional y lo moderno. Son formas de conocimiento híbridas, transculturales, no simplemente en el sentido del sincretismo tradicional o «mestizaje», sino en el que les da Aimé Césaire de «armas milagrosas» o lo que he llamado «complicidad subversiva» (Grosfoguel, 1996) contra el sistema. Son modalidades de resistencia que resignifican y transforman las formas de conocimiento dominantes desde el punto de vista de la racionalidad no eurocéntrica de subjetividades subalternas que piensan desde epistemologías fronterizas.<sup>131</sup>

Dos propuestas en la exposición hacían uso de las formulaciones del racismo como hechos del lenguaje depositados en el habla popular del cubano. En *Objetos encontrados (Homenaje a Duchamp)* (1999) (fig.33), Lázaro Saavedra realizó un ejercicio tautológico y metaexpositivo mediante el cual acreditaba su propia participación y lugar en la exposición en tanto “artista blanco”. Con medios precarios que enfatizaban la materialidad efímera de la obra —un trozo de papel arrugado, simulando haber sido extraído de la basura—, construyó una serie de esquemas que daban al traste con cualquier índice de corrección política, enfatizando el racismo verbal anidado en el imaginario popular relativo a la historia nacional y a los signos de colonialismo interno, así como a aquellas supersticiones y teorías sin base científica que definen socialmente la racialidad como conducta a partir del color de la piel del individuo y de determinados rasgos fenotípicos. La instalación empezaba con una carta manuscrita dirigida al comisario, en la que Saavedra equivocaba el apellido del destinatario, transformándolo en Rimbaud<sup>132</sup>. No podemos sustraernos a la

<sup>131</sup> Grosfoguel, R., *op. cit.*, p. 37.

<sup>132</sup> Transcribimos a continuación la misiva: “Compañero Ariel Rimbaud: Me siento en la triste situación de comunicarle que por problemas personales no he podido concebir una obra para el proyecto “Queloides” en el que tan seriamente se ha venido trabajando en estos meses. No obstante, para no dejar mi espacio vacío propongo recoger unas cuantas cosas y ponerlas en la pared, considero que esto es justificable desde el punto de vista artístico con un título que sería algo así como “Objetos encontrados (Homenaje a Duchamp)”. Disculpa mi blancada, pero nosotros los blancos si no lo hacemos a la entrada lo hacemos a la salida. Sin racismo de ningún tipo, Lázaro Saavedra”.

lectura de un subtexto que aparece en la obra con la alusión errática al autor francés de *Cartas del vidente* y su “*Je est un autre*”, elegía del descentramiento moderno que se revela contra la tradición de la poesía occidental y especialmente de la poesía moderna francesa y el predominio de la identidad de un autor supeditado a la razón. Si en esas cartas de Arthur Rimbaud queda contenida una suerte de declaración poética sobre las relaciones con la modernidad y la “realidad” a través de la experiencia escritural y sensorial; en la misiva de Saavedra éste parece asumir una identidad bajo heterónimo que rezuma su “blanquitud” como maldición en el contexto de una exposición que pone en evidencia la racialización discursiva de la realidad cubana contemporánea<sup>133</sup>. La inversión del estereotipo —desplazando la estigmatización hacia el blanco— se articula como mecanismo dialógico que relaja a la vez que señala la persistencia del racismo, corroborado por el espectador con disimuladas sonrisas. El espacio expositivo funciona como cronotopo en el que se libera el racismo de sus modulaciones y camuflajes en la vida cotidiana, para reafirmar su constitución como lenguaje en la colonialidad del imaginario popular. Apropiándose de chistes o de frases hechas con explícito contenido racista, Saavedra realizó un conjunto de caricaturizaciones, solucionadas como escenas de una historieta donde la violencia del pasado esclavista devenía la génesis de una revancha histórica asumida en determinadas prácticas racialmente clasificadas y condenadas que aluden a la lascivia sexual del negro, la escasa movilidad social, etc.<sup>134</sup>

El descentramiento autoral y el tratar de posicionarse ostensiblemente fuera de los esquemas de racismo a través de la formulación estética de la obra como *ready made*, no sólo advierte de la capacidad del objeto artístico para enmascarar la voz autoral a través del simulacro ideológico de un “blanco antirracista” al que, precisamente por su condición, le es lícito jugar con determinados imaginarios públicamente, como si el reconocimiento verbal que excluye el racismo operase como salvoconducto y espacio de permisibilidad. Algo similar a lo que ocurre con el chiste, los refranes, canciones tradicionales,

---

<sup>133</sup> Las estrategias de desdoblamiento de la identidad autoral fueron prácticas habituales en la producción artística de los años noventa en Cuba, al respecto puede verse: Díaz Bringas, Tamara, *Yo es otro: estrategias de repliegue autoral en la plástica cubana de los noventa*, Trabajo de diploma de la Licenciatura en Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1997. Una versión de esa tesis puede consultarse en: Santana, A. I. (comp.), *Nosotros, los más infieles...*, *op. cit.*, pp. 433-436.

<sup>134</sup> En la producción posterior del artista —a quien la comisaria Magaly Espinosa define como un cronista plástico y filósofo popular en las palabras al catálogo de la exposición retrospectiva *Altamente confidencial: Lázaro Saavedra en su isla* (Arte Actual, Quito, 2011)—, este trabajo de registro social gráfico hecho con medios simples y recursos visuales mínimos, encuentra una sugerente continuidad en el *work in progress Galería I-MEIL* que iniciara en el año 2007 y que se mantiene en proceso hasta el presente, haciendo circular a través del correo electrónico una serie de reflexiones cotidianas resultantes de la percepción y el análisis personal del artista sobre el contexto político y socioeconómico cubano, un tipo de estrategia de contrainformación sobre los temas y noticias de actualidad que se comentan en los medios de comunicación oficiales controlados por el gobierno o como rumor a pie de calle y en los hogares. Algunos de los personajes de las escenas que recreaba Saavedra en *Objetos encontrados...*, especie de hombrecitos silueteados esquemáticamente que se convertían en encarnaciones de la voz popular, reaparecen en *Galería I-MEIL*. Al respecto la crítica y curadora Wendy Navarro ha advertido: “De algún modo, el conjunto de ideas, consideraciones y reflexiones sacados a flote por sus masivos correos electrónicos, transmiten la sensación de algo desconocido y crucial que se revela, de asuntos que manejan una información significativa y “confidencial”, extrañamente filtrada, subversivamente revelada y públicamente difundida para el consumo más amplio y generalizado posible. Incluso los propios diálogos de sus peculiares “hombrecitos” (y sus múltiples avatares) parecieran transmitir continuamente noticias de última hora, informaciones (*chismes*) callejeros o comentarios que no se pueden expresar libremente. Permisividad de pensamiento, libertad de expresión, censura y autocensura, en los márgenes de un contexto donde la propia conexión a Internet es conflictiva y limitada, son conceptos que rodean los predios de esta *Galería* tan irreverente, como *sui-géneris*, ejemplo de máximo acercamiento del arte al individuo y anulación de la figura del autor, como su propio manifiesto proclama. (...) uno de los experimentos artísticos más significativos del artista, es el punto de partida para una presentación de su trabajo como arte incisivo y crítico sobre asuntos sociales y estéticos. Es justamente el modo en que esta *Galería* reúne y enfatiza aspectos fundamentales de la obra de Saavedra (su tendencia natural hacia lo instintivo, hacia la espontaneidad, hacia lo inmediato, los temas desbordantes de referencialidad cotidiana, el apego al dibujo como apunte rápido, su uso de la ironía y el humor, la anarquía de sus reciclajes y apropiaciones...) así como los (...) agudos paralelismos referentes a los conflictos y contradicciones de la actividad artística actual...”. (Navarro Wendy, “Altamente confidencial (solo para tus ojos)”, en Vorbeck, Mónica y Navarro, Wendy (eds.), *Altamente confidencial: Lázaro Saavedra en su isla* (catálogo), Quito, Arte Actual / FLACSO, 2011, p. 13).

contextos de enunciación amparados en el anonimato de la fuente que, sin embargo, traducen la performatividad de una conciencia racializada una vez discurren en el habla popular. El chascarrillo callejero en tanto “objeto encontrado”, traduce como metonimia las prácticas de discriminación racial que en la sociedad cubana actual apenas son reconocidas abiertamente en los espacios privados. De ahí que el contexto artístico y expositivo, así como el recurso humorístico, funcionan como detonador crítico hacia una neutralidad que impera en la axiología del cubano cuando rebaja la gravedad de los estereotipos raciales en formas coloquiales de expresión.

*Estudio comparativo de la composición étnica en el sector artístico* (1999) es una instalación con los documentos de una encuesta que Alexis Esquivel hiciera a los artistas participantes en la exposición. Esta obra llena de ironía retomaba el debate en términos políticos y de militancia sobre la condición activista del artista afrodescendiente que se había dado durante la organización de la muestra *Ni músicos ni deportistas*. Según rezaba la encuesta —emulando algunos métodos de trabajo de campo en las ciencias sociales aplicados específicamente a las estadísticas demográficas—, el interpelado debía responder con atención a la “identificación fenotípica”, para lo que se le daba una serie de indicadores “racializados” donde se recogía el tratamiento peyorativo que en el léxico popular reciben determinadas conductas o percepciones biologicistas del individuo<sup>135</sup>. A contrapelo del carácter cerrado de la encuesta, los artistas respondían con más sátira y apuntaban en los márgenes de los papeles un alegato de memoria racializada en la que se leía entre líneas una postura crítica<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> La simple enumeración de algunas de las definiciones apuntadas en la encuesta bastan para percatarse del reduccionismo y la mofa racista, algo que ya era evidente en el sistema de castas colonial que se desarrolló especialmente en el ámbito americano continental para nombrar a los descendientes de las mezclas étnicas. En las clasificaciones de la encuesta se incluían, entre otras, denominaciones como: “blanco lechoso, blanco orillero, colorao, jabao, mulato blanconazo, mulato color cartucho, mulato chino, indio, moro, negro, negro cabeza de puntilla, negro cocotimba, negro color teléfono, negro azul”.

<sup>136</sup> Transcribimos a continuación dos ejemplos, el del comisario de la exposición y el del artista Elio Rodríguez: “El elefante tiene cuatro patas y una memoria que te aplasta. (Además no soporta a las ratas, ni a los ratones, blancos o negros). Ariel Ribeaux”. “Por este medio yo, Elio Rodríguez Valdés, pasaporte # A109504, nacido en Ciudad de La Habana el 20 de febrero de 1966, con un largo árbol genealógico que se remonta hasta esclavos de la familia Rodríguez de Gamboa, que eran patrocinadores de la Casa cuna Valdés, donde en mi familia solo hubo cierto desvarío con algún chino, pero que no afecta la legitimidad de mi identidad racial, certifico ser de raza NEGRA legítimo. Mi estado de salud es bueno, y de vez en cuando enseñé los dientes [Se refiere con ironía a una práctica habitual durante la compra-venta de esclavos en las subastas, por medio de la cual se revisaba la dentadura del sujeto para comprobar su estado de salud]. Cualquier duda o información, puede dirigirse a las oficinas de Macho Enterprise S.A. Y para que conste lo anterior, se expide la presente a los diez días del mes de septiembre de 1999. El Macho”.

## 2.3 Comunidades afrodescendientes: prácticas, espacios, agencias.

El último apartado de la exposición era definido bajo el abstracto término: Espacio:

El segmento particular que (...) me interesa (...) es el espacio social, del cual se desprenden el espacio cultural, el familiar, el laboral. Aquí aludo a la necesidad de un espacio propio, del sentido de pertenencia, de reconocerse y ser reconocido en tanto ser social con especificidades y que estas sean respetadas o al menos comprendidas y toleradas. Esta necesidad de ubicación concreta responde al hecho de que por la manera en que sistemáticamente se han enjuiciado y valorado de forma errada los patrones de la raza negra como colectividad (sistema de pensamiento, comportamiento social, forma y proyecto de vida) esta padece de manera general de una carencia de autoestima. Y es por ello que finalmente recurre al espacio familiar buscando la comprensión...<sup>137</sup>

Primero debemos apuntar nuestro desacuerdo con esta definición básica para aludir a un grupo de cuestiones que, si bien están relacionadas con la pérdida de un lugar original, de la memoria, de un contexto existencial en comunidades locales de la diáspora africana en el viaje trasatlántico<sup>138</sup>, aluden sobre todo a la recolocación de prácticas, afectos, la búsqueda de otro lugar de pertenencia y, en definitiva, a un agenciamiento político y vital de los cuerpos afrodescendientes sobre el territorio marcado por la colonización —en tanto proceso histórico— y la colonialidad epistémica<sup>139</sup>. Lo que está en juego es la redefinición de un espacio antropológico, lugares cualificados espacial y socialmente, «lugares de memoria», que “se consideran (...) identificatorios, relacionales e históricos”<sup>140</sup>.

La diáspora africana reconfigurará su propio espacio como escamoteo geográfico del territorio colonial. Es el caso en Cuba de las figuras del Monte o los palenques —equivalentes a la gran casa o la madre tierra el primero, y a vida en comunidad y familia étnica el segundo—<sup>141</sup>, en oposición al sitio

---

<sup>137</sup> Ribeaux, A., *Queloides*, op. cit., p. 4.

<sup>138</sup> Trabajamos aquí con el concepto de diáspora africana que sugiere Paul Gilroy. El autor argumenta la presencia de una consciencia africana transnacional inscrita en las sociedades occidentales desde los primeros momentos de la trata esclavista, que rebasa posteriormente los límites del estado nación para situarse en la intersección local-global. Ello significa la deconstrucción del sentido del negro esclavo como objeto-mercancía en el tránsito a través del Atlántico y la reconstitución subjetiva del mismo como agente de memoria y comunidad cultural, con consciencia política, o al menos emancipatoria, una vez situado ya en el territorio de las colonias. Gilroy propuso la utilización del concepto de Atlántico Negro como un espacio cultural transnacional en el cual los miembros de la comunidad imaginada no sólo responden a un pasado africano común, sino también a una doble consciencia que los pone en la disyuntiva ontológica de ser africanos, pero a su vez europeos u occidentales en términos culturales. El Atlántico negro, definido como espacio geopolítico, sería el territorio en tensión y negociación a partir del cual se constituye la diáspora africana.

Véase Gilroy, P., *The Black Atlantic...*, op. cit.

<sup>139</sup> No nos extenderemos aquí en cuestionar otra afirmación harto reduccionista y donde se transpira, paradójicamente, la propia colonialidad del pensamiento, cuando el curador advierte una supuesta “carencia de autoestima” de la “raza negra”.

<sup>140</sup> Marc Augé. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 1993, p. 58.

<sup>141</sup> El Monte es un enclave no contaminado, de resistencia simbólica y política. Un lugar que no tiene límites físicos porque remite a un origen trasatlántico perdido desde el momento en que los africanos fueron hacinados en los barcos de la trata de esclavos y cuando les injertaron en el espacio colonial de la plantación. El Monte es el “otro lugar”, para la evasión, la libertad y el retorno a la semilla. Desde su espesura combatió el cimarrón a los rancheadores que pretendían darle caza; y a la vez se ocultó, se volvió una sombra, el peligro potencial para el blanco burgués. En el Monte recobra la cultura afrodescendiente su conexión con la geografía africana, el Monte deviene memoria, sangre y tierra. Es contexto de pertenencia, casa, altar, rincón sagrado; atemporal, atravesado por la historia, con sus propios ciclos naturales, sin sometimiento a la racionalidad moderna y al tiempo lineal de la modernidad. Véase: Cabrera, Lydia, *El Monte*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.

Si podemos ver la figura del Monte como la relocalización del territorio africano en la diáspora afrocaribeña, y la convivencia con la tierra como un derecho natural despojado de cualquier servidumbre racial o de relaciones laborales de explotación en el marco acotado de la plantación; la fundación de los palenques a la manera de aldeas africanas y con base a un sistema de intercambio económico de trueque, será una forma de reproducir en la nueva tierra el territorio

emblemático del poder colonial, la plantación; o los cabildos de nación y la celebración del Día de Reyes como espacios autónomos de recuperación de identidades culturales y externalización de las mismas por medio del ritual, respectivamente<sup>142</sup>. Son éstos los lugares y prácticas sociales donde el sujeto subalternizado como negro esclavo encontrará la posibilidad de constituirse como subjetividad antagónica al blanco-europeo-colonizador-amor. Son los espacios y las formaciones culturales a través de los cuales se construye la memoria de África fracturada en el viaje trasatlántico. Sin olvidar que espacio, territorio, lugar, cartografía, son definiciones centrales en la instauración del dominio colonial, una experiencia histórica basada primariamente en la apropiación y explotación de la tierra habitada por comunidades que encarnaron la diferencia colonial; una aprehensión de la geografía desde la tesitura imperial y una redistribución de los mapas universales con la inclusión de las posesiones de ultramar y los nuevos flujos económicos de mano de obra y mercancías, en definitiva, una representación a través de la mirada colonial<sup>143</sup>.

Ribeaux advierte la célula familiar como uno de esos espacios imprescindibles en la construcción del sentido de pertenencia a una comunidad imaginada, autorregulada y libre. Pero es menester tener en cuenta las dificultades para la subsistencia de lazos de consanguinidad bajo el sistema esclavista colonial y por ende los conflictivos procesos de reconstrucción de la memoria familiar en el caso de los afrodescendientes en Cuba. Moreno Fragnals advertía cómo los esclavos traídos durante la colonia provenían de etnias diversas cuya unidad solía desintegrarse en el sistema de plantación, previa venta y subasta de sus componentes en un acto de desarticulación social y como prevención de la unidad de los africanos en acciones de resistencia colectiva. Se impedía la existencia de núcleos familiares estables y se trataba de socavar la identidad cultural del negro<sup>144</sup>. Sin embargo, estudios más recientes precisan la

---

perdido y las formas de gestión de los recursos naturales en comunidad. El palenque traslada al paisaje no intervenido por la cartografía colonial, el hermetismo y el gueto que de cierto modo constituyó el propio barracón de esclavos en la plantación, un espacio que quedaba fuera de los límites de la vida cotidiana del blanco, del amor. Era este el lugar para la reinscripción de formas de agrupación social y el establecimiento de relaciones de intercambio efectivo y simbólico procedentes de África; así como el contexto de la vida en comunidad. También era una forma de asentamiento marcada por la provisionalidad y la necesidad de abandono del refugio por la persecución constante de las partidas de rancheadores, que devolvía cierto nomadismo a la vida de la diáspora africana. Es en el palenque donde el sujeto afrodiaspórico puede hacer un uso de la tierra a través del cual recupera la memoria agrícola de sus contextos de procedencia, al tiempo que puede desarrollar una cultura material que le fue arrebatada en el tránsito atlántico y cuya huella pervive hasta la actualidad en la dieta insular.

Véase: Carney, Judith, "Una valoración de la geografía y la diáspora africana", en *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 4, enero-junio, 2006, pp. 145-163.

<sup>142</sup> Si en el contexto rural se dan las tensiones fronterizas entre el espacio de control colonial que constituye el sistema de plantación y el espacio de "libertad" que define la exterioridad del Monte; en el ámbito de las ciudades serán los espacios de socialización y persistencia de las tradiciones de las diferentes etnias provenientes de África que significan los cabildos de nación, los que marquen el territorio de resistencia y negociación de la memoria y la identidad del sujeto subalterno racializado en la colonia. Es en estos espacios donde la anulación identitaria que opera en el hecho nominal del "negro esclavo" en oposición al "amor blanco" negocia con prácticas culturales y religiosas de enmascaramiento y transculturación que resignifican el componente étnico originario. Mientras que el Día de Reyes, festividad donde operan ciertos conceptos de carnavalización e inversión dialógica del orden colonial, representa el acontecimiento de visibilidad de esos lazos étnicos y culturales mantenidos durante todo el año en los cabildos de nación. Es la demostración y exterioridad de un agenciamiento que negocia la condición subalterna del africano o de los afrodescendientes en el espacio de la colonia, en oposición a la "normalización" y el blanqueamiento practicados con los procesos civilizatorios y de occidentalización del esclavo en los contextos domésticos y urbanos. Más importante aún, el Día de Reyes se convirtió en un espacio y un tiempo de exención del régimen de esclavitud, pues concedía legalmente la "libertad" a los esclavos un día al año en el que se conmemoraba una fiesta cristiana. No obstante, la morfología de la celebración asumía características culturales sincréticas donde primaban rituales y tradiciones africanas.

Véase: Moore, R., *Música y mestizaje...*, op. cit.; Ortiz, Fernando, *Los cabildos afrocubanos*, La Habana, Imprenta y Papelería La Universal, 1921; Barcia, María del Carmen, *Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial*, La Habana, Ediciones Boloña, 2008.

<sup>143</sup> Ver: Pratt, M. L., op. cit.

<sup>144</sup> Moreno Fragnals, Manuel, *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, 3 vols., La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.

continuidad de la familia nuclear en aquel medio adverso y se apuntan “rasgos que sin duda pueden ser comunes a otras familias cautivas y libres, por ejemplo, el afán de permanecer en contacto a pesar de todas las dificultades, la protección hacia los huérfanos, la transmisión de oficios y bienes, incluso las desavenencias que las diferencias generacionales y las desiguales visiones sobre la vida generan entre padres e hijos”<sup>145</sup>. Las fuentes de demografía histórica brindan testimonio de la marcación racial de esas uniones formales o consensuadas en los contratos sociales que las registraban ante el poder colonial, dándose la adjetivación de “morenos” a los contrayentes o sujetos que intervenían en el acto de unión o reconocimiento de consanguinidad<sup>146</sup>. De ahí que jurídicamente se anteponía un criterio racializado a la estructura de la familia africana y afrodescendiente.

Gertrudis Rivalta trabaja con la memoria interracial familiar a partir de la recuperación de álbumes de fotos privados<sup>147</sup>. La fotografía es el prototexto que manipula para revisar su biografía o los relatos nacionales donde el mestizaje se articula a través de políticas de invisibilización y blanqueamiento que se ejercen de manera especialmente perversa y punitiva sobre el cuerpo femenino, estigmatizado y presionado a través del imaginario popular en expresiones de oralidad como: “Hay que adelantar la raza”, “Más vale ser querida de un blanco que mujer de un negro”, “No hay tamarindo dulce ni mulata señorita”. Apropiándose de

---

La historiografía más reciente ha permitido revisar la postura de Moreno Fragnals introduciendo investigaciones que se adentran en el complejo de relaciones de parentesco y la retícula social de los esclavos en Cuba, desplazando los análisis sobre el espacio de la plantación azucarera del determinismo economicista con que lo abordó el reconocido historiador. Al respecto puede verse: Barcia, María del Carmen, *La otra familia. Parientes, redes y descendencia de los esclavos en la Cuba*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2004.

“Mirando a nuestro alrededor, en Cuba habíamos quedado a la zaga. Mientras que los estudios de familias cautivas en Brasil, el Caribe anglófono y Estados Unidos se desarrollaban en medio de provechosas polémicas e investigaciones, en nuestro país el análisis social de la esclavitud no pasaba de los aspectos etnográficos iniciados por Fernando Ortiz. Asumíamos que las relaciones consensuales y la ilegitimidad eran herencias coloniales, desviaciones más bien practicadas entre los sectores llamados populares, donde por supuesto se incluía a los descendientes de africanos, argumentándose que el esclavo, por su condición civil, no tenía nada que ver con todo el sistema de relaciones basadas en la consanguinidad y la afinidad. En el caso de que se le reconociera el parentesco, se argüía que éste era burlado constantemente por los amos, quienes los vendían o donaban, separando a madres y padres, hermanas y hermanos, padrinos y ahijados, algo cierto, pero que, si se observa únicamente desde el sentido práctico de la transacción monetaria, cierra toda posibilidad de asumir a la familia negra como objeto de estudio”. (Perera, Aisnara y Meriño, María de los Ángeles, “Esclavitud, familia y parroquia en Cuba. Otra mirada desde la microhistoria”, *Revista Mexicana de Sociología*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, a. 68, No. 1, enero-marzo, 2006, p. 139.

<sup>145</sup> Perera, A. y Meriño, M. Á., *op. cit.*, p. 151.

<sup>146</sup> Perera y Meriño concluyen la laboriosidad y dificultades de sus empeños: “... reconstruir la familia esclava y libre mediante la única fuente que, desde el ángulo metodológico, había demostrado su efectividad, sólo que era una experiencia europea con algunas aplicaciones en Brasil, pero que en Cuba había sido descartada por inaplicable en el caso de los africanos y sus descendientes. Para reunir y concatenar los cientos de partidas en las cuales las personas que constituyen el centro de nuestra historia fueron marcadas como esclavos o libertos y tachados de hijos legítimos e ilegítimos, tuvimos que generar un método de trabajo propio, pues a las preguntas que se hicieron los primeros demógrafos que propusieron la reconstrucción de familia teníamos que anteponer una respuesta: la vitalidad y presencia en el tiempo de la familia cautiva. Por vez primera en Cuba se hace reconstrucción de familia, pero no de cualquier familia sino de aquella que por años fue negada con el propósito de apuntalar los estereotipos racistas y discriminatorios que intentan presentar al negro como un ser incapacitado para la vida “civilizada””. (*Ibid.*, pp. 176-177).

<sup>147</sup> Esta artista ha trabajado desde los tempranos años noventa en una investigación sobre las marcas raciales de los discursos históricos y la invisibilidad o estigmatización del cuerpo negro en las representaciones de la historia del arte. Una de sus propuestas más interesantes tomaba como referentes las fotografías cubanas de Walker Evans, especialmente el tratamiento de la imagen de la mulata, introduciendo un discurso de género en la intersección de lo racial. La creadora parte de las visiones de un extranjero para reconstruir la imagen de una Cuba neocolonial cuyas condiciones quedaron reflejadas por la lente del visitante. A propósito de su atracción por las fotografías de Evans la artista ha expresado: “De manera general, sugiere su visión [se refiere a Walker Evans]; (...) de “forastero” consciente o comprometido desde un punto de vista impersonal con la imagen clásica (...) no sólo de Cuba, sino de Latinoamérica (...). Por ello, mantuvo una familiaridad crítica (...); ocupó una posición estratégica desde donde pudo vivir el problema sin mezclarse directamente con él. (...) Trasladarme a su actitud me permite un distanciamiento de la problemática social de mi país que, paradójicamente, me acerca a ella. Pero lo hace de una forma despreñada, de una manera menos acostumbrada. A partir de un desdoblamiento de mi persona, sacudo determinados “complejos y prejuicios”, los pongo frente a mí y los observo más detenidamente”. (Power, Kevin, “Conversación con Gertrudis Rivalta”, en *Gertrudis Rivalta. Evans or not Evans* (catálogo), Alicante, Universidad de Alicante, 1998, s.p.).

esos documentos fotográficos, Rivalta reinterpreta la historia familiar en retratos de gran formato, una galería de imágenes donde los cuerpos coexisten en su interracialidad. En algunas de sus soluciones, como en *El Gallero* y *They are getting married*, ambas de 1996 (fig.35), trabaja monocromáticamente, acentuando el cuestionamiento del racismo en el contexto familiar, uno de los espacios en la sociedad cubana en los que todavía se admite abiertamente la discriminación racial, deviniendo el doméstico un enclave que perpetúa esquemas intergeneracionales segregacionistas.

Rivalta reflexiona sobre su condición de mujer mulata en una isla plagada de construcciones identitarias en tensión, algo que se metaforiza en el cuerpo mestizo y las familias interraciales. Su obra posee un marcado carácter autobiográfico, pero lo introspectivo en su poética aflora dentro de la reverberación de relaciones y normas racializadas que emanan del entorno social donde se desenvuelve su propia vida. La visión que sobre sí parece poseer la artista y su intención dialógica para con la historia nacional, la ha conducido a explorar en los textos históricos las huellas de los procesos de restauración colonial que experimenta la sociedad cubana desde los noventa. La microhistoria y las historias de vida son los espacios en los que se articulan sus reconstrucciones de la memoria como palimpsesto en el que las capas ocultas de la colonialidad del conocimiento y el colonialismo interno deben ser sometidas a una mirada arqueológica. Es el espacio familiar, aquel donde la diferencia quizás alcanza sus mayores grados de violencia epistémica, descarnada y desnuda; o donde, por el contrario, se neutraliza en la absoluta convivencia de los cuerpos social e históricamente definidos como alteridades. Es allí donde las prácticas simbólicas y materiales, cotidianas y domésticas sobre los cuerpos, sustentan el lugar de lo público y lo político como reflejo en la definición de lo privado y lo íntimo. Es ahí donde la memoria familiar y su inscripción en esos relatos en tanto artista, mujer, mulata, afrodescendiente —casada con un blanco, europeo, español, viviendo en el exilio peninsular, practicante budista, etc.—, le permite adquirir conciencia corpo-política y negociar la posibilidad de hablar desde un lugar único donde género y raza pautan el discurso.

Un elemento interesante en estas dos piezas es el uso del soporte, antiguas mosquiteras utilizadas en la casa de la abuela, objetos testigos de las uniones interraciales de los cuerpos en el seno del hogar y de los conflictos sociales que esos vínculos de parentesco han generado históricamente<sup>148</sup>. La artista ha explicado que el empleo de las mosquiteras actuaba como un elemento simbólico de transparencia que aludía a los procesos de exploración de las genealogías familiares, así como a las zonas veladas de la

---

<sup>148</sup> El propio hecho del mestizaje está marcado desde sus orígenes en el espacio colonial por relaciones de poder en torno a las categorías de género, raza y clase: “El mestizaje era típicamente el resultado de las relaciones sexuales que mantenían los hombres blancos con esclavas o mujeres “de color” libres. En la (...) Cuba del siglo XIX, las mujeres “de color” tendían a emparejarse con hombres que eran iguales o superiores a ellas en la jerarquía racial, mientras que los hombres “de color” se emparejaban con mujeres que eran iguales o inferiores a ellos (...). La intensa ansiedad sobre la pureza racial provocó una auténtica obsesión genealógica. La endogamia racial y de clase social protegía la jerarquía socio-racial mediante la manutención de la pureza socio-racial familiar de las élites. Al depender la condición social de los antecedentes genealógico-raciales, el control sexual de las mujeres blancas constituía un pilar fundamental en este edificio ideológico. Protegiendo la integridad sexual y la formación de parejas de sus mujeres, los hombres blancos pretendían por todos los medios asegurar la pureza socio-racial como requisito de la preeminencia de sus familias. Debido a estos ideales genealógico-raciales las mujeres blancas fueron confinadas a la función de reproductoras de la pureza racial, de tal modo que el sexo informal, y sobre todo interracial, fue el coto de los hombres blancos. Es revelador que el argumento típico empleado para denunciar la amenaza de una rebelión negra era que los negros estaban a punto de violar a mujeres blancas”. (Stolcke, Verena, “La influencia de la esclavitud en la estructura doméstica y la familia en Jamaica, Cuba y Brasil”, *Desacatos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, No. 13, invierno, 2003, p. 142-144).

Hay que advertir también que hacia la primera década del siglo XIX estaban prohibidos legalmente los matrimonios interraciales en Cuba.

memoria íntima<sup>149</sup>. Mientras que el trabajo pictórico a partir del material asfalto metaforizaba la imposibilidad de borrado o silenciamiento de una herencia latente que resulta incómoda en muchos contextos familiares que se resisten a negociar abiertamente sus historias mestizas. La confluencia entre soporte, material pictórico y público, permitía ejercicios de encubrimientos y apariciones entre cuerpo y memoria, raza y género, a través de la interacción del espectador con las obras. *El gallero*, un retrato rebozante de masculinidad de un tío de la artista, en el que gravitaba la violencia sexual y física que representan las peleas de gallos, invitaba al travestismo de esos arquetipos fálicos encarnados en el campesino cubano en la medida en que los rostros de los visitantes podían cubrirse con la tela y aparecer tras la efigie del hombre<sup>150</sup>. Algo similar ocurría con el retrato de la pareja interracial de *They are getting married*, donde el público podía asumir fantasmagóricamente un rol femenino o masculino, o un arquetipo racial, dependiendo de la posición que eligiera para observar la obra, detrás o delante de la mujer mestiza afrodescendiente, o del hombre blanco de origen chino. Ver la obra desde una posición “apolítica” tal vez comportaba la frontalidad de una mirada con conciencia ajena. Seguir el juego de la artista y meterse bajo la mosquitera, tratando de mirar hacia el otro lado a través del cuerpo de uno u otro personaje, transfigurándose en alteridades mediante la tela pintada como segunda piel, performativamente podía traducir un posicionamiento político<sup>151</sup>.

La década de los noventa en Cuba y la crisis económica que atravesó todos los campos de la sociedad, lleva aparejado un florecimiento religioso que fue percibido en un crecimiento y manifestación explícita de la religiosidad popular. Otro de los espacios sobre los que llamaba la atención Ribeaux estaba asociado con las formas religiosas de origen africano que han subsistido en la isla, mutando morfológicamente primero en el territorio de la colonia a través del sincretismo, como práctica de enmascaramiento y resistencia frente a la hegemonía del catolicismo como religión oficial e instrumento del poder colonial y la labor evangelizadora de la Iglesia dentro de la colectividad de esclavos; luego perviviendo junto al trazado laico de las diversas constituciones republicanas y la pluralidad religiosa — manteniéndose el privilegio católico—, que reconoció, por ejemplo, el protestantismo<sup>152</sup> mientras los cultos afrocubanos permanecieron denostados; por último, tras 1959, haciendo frente al proclamado ateísmo comunista con la consecuente marginación, exclusión y censura de las prácticas religiosas de diversa índole y de los creyentes<sup>153</sup>. El quiebre de las relaciones entre Estado e Iglesia católica tiene un punto de inflexión

---

<sup>149</sup> Rivalta, Gertrudis, “Ficha técnica El gallero y They are getting married” [online], 3 agosto, 2013, correo electrónico enviado a Suset Sánchez.

<sup>150</sup> Una obra emblemática de la artista donde aparecen las problemáticas de género y raza y las zonas de invisibilidad que ocupa el sujeto afrodescendiente, especialmente un sujeto femenino, en los relatos de la nación cubana es *Happy Birthday, Gertrudis* (1998, técnica mixta sobre lienzo, 149 x 187 cm). Allí Rivalta mezcla pintura de historia y foto de familia y se autorrepresenta en medio de un retrato colectivo de próceres del panteón nacional. Sospechosamente la mayoría de los rostros reunidos son blancos y masculinos. Véase al respecto: Sánchez, Suset, “El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 1, enero-febrero, 2004, pp. 3-7; Espinosa, Magaly, “Después del 98”, en *’98: Cien años después*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 149-163.

<sup>151</sup> Esta posibilidad interactiva de la obra, una de sus características más sugerentes, sin embargo quedaba trunca en el diseño museográfico de la exposición al montarse la obra sobre los muros de la sala.

<sup>152</sup> El protestantismo y el espiritismo fueron introducidos desde Estados Unidos en Cuba a finales del siglo XIX con las intervenciones militares. Desde entonces conviven sin jerarquías en la sociedad cubana junto a otras expresiones religiosas como el judaísmo. No obstante, tanto en el período colonial como en el neocolonial las religiones de origen africano estuvieron marcadas con el estereotipo racista de “brujería”, criminalizándose a sus practicantes. El caso más evidente, que ya hemos mencionado con anterioridad, es el de la Sociedad secreta Abakuá.

<sup>153</sup> Por ser este un tema hartamente complejo y extenso, es imposible su abordaje en este texto. Por otra parte, si bien hay artistas que trabajan con material alusivo a prácticas religiosas afrocubanas, con excepción de Juan Carlos Alom, algunas de las poéticas más relevantes en ese sentido no fueron incluidas en la exposición, como es el caso de Belkis Ayón y su tratamiento del mundo Abakuá; Manuel Mendive, María Magdalena Campos o Marta María Pérez Bravo en su aproximación a la Regla de Ocha; José Bedia y sus alusiones a la Regla Palo Monte, entre otros nombres como los de Santiago Rodríguez Olazabal, Ricardo Rodríguez Brey, etc.

con la visita del Papa Juan Pablo II a la isla en enero de 1998, volviendo a aparecer la religión católica como el interlocutor privilegiado del gobierno en materia espiritual<sup>154</sup>.

Aunque en algunas obras de la exposición se podía encontrar la referencia al universo ritual de las creencias afrocubanas, el comisario evitó ahondar en el tema por ser uno de los enfoques recurrentes en el abordaje del escenario social y la vida de los afrodescendientes en Cuba, algo ya expresado en su anterior proyecto *Ni músicos ni deportistas*. No obstante, la obra de José Ángel Toirac, *La coronación de Oshún* (fig.37), ponía el acento en la sospecha sobre el modo en que han sido tratadas estas prácticas religiosas en la historia nacional, así como en las paradójicas vueltas de la historia oficial sobre el paradigma racializado y discriminatorio hacia los actores de los procesos sociales en Cuba. Tomando como pretexto la visita papal, Toirac —a partir de sus habituales “informes pelícano” y estrategias de crítica institucional— sintetizaba en una imagen las contradicciones de los relatos hegemónicos que hacen la crónica de los acontecimientos históricos. “La coronación de Oshún, (...) es, quizás, la única obra de la exposición visiblemente relacionada con los aspectos religiosos, pero ésta sólo lo hace con la intención manifiesta de dismantelar la violencia de las acciones políticas que se ocultan detrás de algunos gestos “sagrados”, sin regodearse en la descripción de las tradiciones religiosas”<sup>155</sup>. La pieza, que podría ubicarse dentro de una línea de trabajo de Toirac que recupera críticamente el género de la pintura de historia por medio de cuadros monocromáticos que se apropian de escenas emblemáticas de la reciente historia de Cuba, mostraba un retrato de Juan Pablo II enfrentado a la Virgen de la Caridad del Cobre durante la ceremonia de bendición y coronación que realizara en su visita a la Basílica Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre en Santiago de Cuba<sup>156</sup>. Este hecho, que gira en torno a la imagen paradigmática del sincretismo religioso cubano y a la advocación más venerada en la Isla y que significó un giro radical en las relaciones Estado-Iglesia católica y Estado-religión, sin embargo, mantuvo al margen del debate y los diálogos sobre la libertad de credo y las expresiones religiosas las prácticas rituales afrocubanas, grandes

---

<sup>154</sup> “La alianza con la Iglesia católica representa para el gobierno comunista el intento de integrar, para sus objetivos propios, a la única organización no estatal con presencia en todo el país y alto grado de institucionalización, a diferencia de los descentralizados cultos religiosos afrocubanos y de la fragmentación de los protestantes (...). Pero podría haber otro motivo más para que la cooperación entre Iglesia y Estado funcione: ambas instituciones tienen similitudes en temas (...) de organización tales como el centralismo, los procesos ritualizados, el rol de las jerarquías de organización interna, el reconocimiento de la autoridad y la exclusión de los disidentes...”. (Optenhögel, Uwe, “Iglesia y Estado en el socialismo tropical. *Entre la cooptación, la reforma y la «reconquista»*”, Nueva Sociedad, Buenos Aires, No. 239, mayo-junio, 2012, p. 7).

Entre las reformas que se introducen con la visita de Juan Pablo II a Cuba se encuentran: aparición en los medios de comunicación del obispado, celebración de festividades religiosas como la Navidad o la Semana Santa, intervención en cuestiones políticas y civiles relacionadas con los derechos humanos, incremento de la labor humanitaria y de asistencia social en un contexto altamente precarizado, ayudas que son distribuidas a través de la infraestructura estatal: escuelas, hospitales, asilos o residencias de la tercera edad, etc. Dicho giro y la colaboración Estado-Iglesia en Cuba se vio consolidada con la visita del Papa Benedicto XVI en marzo de 2012. Sin embargo, no debe obviarse que antes de esa aparente cordialidad, el enfrentamiento Estado-Iglesia había llegado a su clímax en 1993 con un comunicado pastoral de la Conferencia de Obispos de Cuba (COCC) que proponía un plan político de oposición al gobierno y culpabilizaba a las autoridades cubanas estatales y civiles de la profunda crisis económica y moral que atravesaba el pueblo.

<sup>155</sup> Esquivel, Alexis, “Queloides, la cicatriz dormida”, en Bettelheim, Judith (ed.), *Afrocuba: Works on Paper 1968-2003* (catálogo), San Francisco State University Gallery, 2005, p. 19.

<sup>156</sup> Nuestra Señora de la Caridad del Cobre o la Virgen de la Caridad del Cobre, nombrada coloquial, cariñosa y devotamente por los creyentes cubanos Cachita, es una de las advocaciones del culto mariano en la Isla. En el año 1916 fue nombrada Patrona de Cuba por el Papa Benedicto XV a petición de los veteranos de la Guerra de Independencia. En 1936 Pio XII autoriza la coronación canónica de la imagen ubicada en el Santuario de El Cobre en Santiago de Cuba. En 1998 Juan Pablo II la coronó como Patrona de Cuba y en 2012 Benedicto XVI le otorgó la Rosa de Oro de la Cristiandad para conmemorar la aparición de su imagen en la Bahía de Nipe en la actual provincia de Holguín, avistamiento mariano fechado entre 1612 y 1613, relatado por Juan Moreno, “el negrito de La Caridad”, uno de los llamados “tres juanes”, a la edad de 85 años (uno de los tres personajes representados en la embarcación a los pies de la Virgen en la imaginería —los otros dos eran indios).

Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Virgen\\_de\\_la\\_Caridad\\_del\\_Cobre](http://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Caridad_del_Cobre)

ausentes del cuadro de historia nacional para el que por aquellos días posaban los poderes políticos y los poderes hegemónicos de orden religioso en un pacto institucional, vertical, escandalosamente blanco, occidental y europeizante<sup>157</sup>.

Toirac revisaba críticamente las nuevas iconografías ideologizadas de la realidad cubana, imágenes que circulan por los medios de comunicación oficiales e instituyen sistemas de valores en tiempo presente. Escenas imposibles de ser pensadas años atrás, vueltas de tuerca de la historia. Pero la verdadera obsesión del artista parece radicar en una voluntad por desentrañar el estatuto de verosimilitud detrás de esas imágenes explotadas hasta el hastío. Qué medias verdades cuenta ese retrato que supuestamente vindica la libertad de credo. Qué se oculta tras la presencia protagónica de los actores de poder que han montado el escenario en el que se representa una oda a la apertura de la sociedad civil cubana. Realidad y representación son las tablas y las bambalinas de un teatro agonizante de los poderes políticos y religiosos en la entrada al siglo XXI, un espectáculo que cada día pierde más adeptos y gana otros tantos mercaderes.

Alexis Esquivel ensayó tres formas de interacción con los límites raciales impuestos como índice de legitimación o discriminación sobre determinados contextos. *La sogá maravillosa* (fig.38) era una especie de experimento dividido en tres secciones donde el artista sometía al público a un examen de conciencia que implicaba cierta performatividad. Una de las partes del proyecto era una instalación que dividía el espacio de la sala de exposiciones en dos, atravesado por una sogá que se imponía sobre las cabezas de los espectadores. En uno de los muros se leían unos versos que aludían a una práctica segregacionista habitual en las sociedades de recreo durante la primera mitad del siglo XX en Cuba, por medio de la cual se impedía la relación entre negros y blancos fracturando simbólicamente el espacio, dividiéndolo en dos a través de una cuerda<sup>158</sup>.

La segunda provocación jugaba con los estereotipos que han cosificado determinadas producciones culturales de “herencia africana” como souvenirs folklóricos, mercancías para turistas en el Caribe, encasillando expresiones de la cultura popular como fetiches comercializables y pintorescos que proclaman su “negritud” como cliché. El artista buscó la colaboración de otro creador vinculado al circuito de una conocida feria habanera, a quien entregó uno de sus lienzos con la intención de que lo firmase como propio y gestionara los permisos de exportación correspondientes para la venta de la obra al turismo<sup>159</sup>. En la

---

<sup>157</sup> Más de una década después del viaje papal en 1998, los acontecimientos en torno a la visita de Benedicto XVI, antes y después de su estancia en Cuba, dejaban testimonio de una recuperación del diálogo de poder entre Iglesia y Estado, y la consiguiente subalternización de otras religiones en las acciones de representación social orquestadas en el espacio público: “En los últimos meses de 2011, la estatua de la santa patrona de Cuba, la Virgen de la Caridad del Cobre, fue llevada en numerosas procesiones por la isla. Lo notorio en este caso no fue tanto que las procesiones hayan sido autorizadas, sino el hecho de que en muchas ciudades y comunas los dignatarios de la Iglesia hayan marchado en la primera fila detrás de la imagen de la Virgen, mientras que las figuras locales del PCC lo hacían en la segunda fila. Esto hubiera sido muy difícil de imaginar con Fidel Castro en el poder. La manera en que se realizaron estas procesiones exhibe un simbolismo de una importancia tal que se torna imposible cualquier exageración.” Optenhögel, U., *op. cit.*, p. 9.

<sup>158</sup> Al principio fue la sogá / al centro del salón / línea de henequén entre los bailadores, / provisoria solución arquitectónica / límite del cuerpo en el espacio, / inútil barrera del instinto / alambrada de los odios, / frontera de los miedos. / En fin muralla infranqueable de las ignorancias mutuas / Luego la cuerda se hizo tan sutil, tan mágica, / tan invisible como la desnudez del rey...

Véase: Balbuena, Bárbara, *Salsa y casino: de la cultura popular tradicional cubana*, Buenos Aires, Balletin Dance, 2010.

<sup>159</sup> En este caso se trataba de una apropiación de la emblemática obra de Manuel Mendive del *Barco negrero* (1976, tempera sobre madera, 102,5 x 126 cm), perteneciente a la serie Los negros esclavos. Véase: Ramos, Guillermina, *Lam y Mendive. Arte afrocubano*, Barcelona, Red Ediciones, 2010, p. 119.

Esquivel actualizó los motivos recreados por Mendive en esa visión de la trata esclavista, complejizando la idea de la diáspora africana con los nuevos movimientos migratorios entre el siglo XX y el XXI; a la vez que acentuó el tono “folklórico” de la representación a través del uso de una gama cromática más seductora para el potencial turista comprador.

exposición quedaría expuesto el original junto a los correspondientes sellos y documentos que acreditaban la autoría del artista que colaboró con Esquivel, aunque todo era incluido tautológicamente en la instalación firmada por este último. Esta simple operación que manipulaba la identidad autoral sobre la obra y la desplazaba desde un circuito profesionalizado hacia un espacio de circulación sin prestigio dentro de la institución arte en Cuba y la recolocaba de vuelta en la galería, se convirtió en una palpable crítica al sistema de administración del patrimonio cultural, así como a los códigos visuales que permean los juicios de valor de las obras. Cánones racializados que establecen fronteras dudosas entre lo que se considera una práctica artística comprometida, política, profesional, crítica, y una producción de segundo nivel orientada al mercado de la feria artesanal bajo la denominación de souvenir o cultura popular. En esa línea impuesta entre supuestas “baja” y “alta” culturas, emergen los condicionamientos racializados de los valores estéticos en el campo de la cultura, que han prescrito determinados espacios de divulgación para un tipo de producción considerado “cultura negra”, “afrocubana”, bajo la categoría de folklore y alimentado en un sistema de oferta y demanda en el que tanto productores como compradores parecen no cuestionar esa reducción de la “identidad cubana” a un conjunto de figuras de acentuados rasgos étnicos y colores vivos.

Finalmente, las encrucijadas en las que se desarrollaban los discursos de Esquivel, tomaron la morfología de una performance en la inauguración de la exposición. El artista aparecía con el rostro atado por una cuerda a manera de mordaza que cubría toda su cabeza y con la cual traía a colación la brutalidad de la trata esclavista. Encarnando esa imagen de violencia, Esquivel recorrió todas las salas mientras interactuaba con el público, conservando absoluta espontaneidad, aparentando “naturalidad”; quizás porque la sogá, metáfora del racismo normalizado, siempre estuvo ahí, aprisionándole y cooptándole, aunque fuese invisible los 365 días del año<sup>160</sup>. Resultaba interesante el modo en que la performance y la sogá como símbolo del racismo iba conectando las diferentes obras en la medida que el artista recorría el espacio, enlazando con ese hilo visible/invisible las distintas dimensiones de un discurso racializado que era puesto en jaque y denunciado en el cruce de argumentos dentro de la exposición.

---

<sup>160</sup> Algunos momentos especialmente críticos de la performance tuvieron lugar cuando el artista se relacionaba con funcionarios de las instituciones culturales cubanas. La documentación de la pieza muestra algunos ejemplos hartamente sugerentes en los que Esquivel ofrecía el otro extremo de la sogá a determinados personajes para que tirasen de ella, rememorando la colonialidad institucional del racismo histórico. Algunos de los agentes de la política cultural que se pueden identificar en las imágenes son: Helmo Hernández, Presidente de la Fundación Ludwig de Cuba; Nelson Herrera Ysla, comisario de la Bienal de La Habana; Fernando Rojas, Presidente de la Asociación Hermanos Saíz en ese momento y actual Viceministro de Cultura.

## CONCLUSIONES

La secuencia de estas tres exposiciones desde 1997 quizás bastaría para afirmar que estos proyectos son resultado de un agenciamiento colectivo y una negociación entre diferentes artistas, curadores e intelectuales que posibilita la articulación de una denuncia en el mismo centro del racismo social e institucional en las políticas públicas y en los relatos históricos de la nación cubana. La pregunta crucial sería entonces por qué estas muestras apenas han tenido la atención de la crítica y la historiografía y sin embargo circulan con cierta regularidad en el imaginario colectivo dentro del campo artístico, al punto de promover una década después una visible secuela con la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, que rinde homenaje explícito a sus predecesoras.

Estos proyectos han salido adelante no sin antes vencer determinados escollos, *Queloides (Primera parte)* tuvo que realizarse en Casa de África, un espacio fuera del circuito artístico. Debió esperar a un congreso de antropología para disponer de un foro en el que el discurso afrodescendiente fuese amplificado. Lamentablemente, una de las mismas clasificaciones para la validación de la producción de una cultura afrodescendiente, encasillamiento del que trataba de despegarse el comisariado, primaba en ese contexto al debatirse la cuestión racial bajo el paradigma etnográfico y quedar fuera la reflexión estética<sup>161</sup>. *Ni músicos ni deportistas* pudo realizarse dentro de un espacio artístico, aunque en una sala periférica respecto al perímetro de circulación y legitimación del arte en la capital. Si *Queloides (Primera parte)* trajo a escena la memoria histórica del racismo como huella de la colonialidad e imaginario colectivo a través de su metafórico título; *Ni músicos...* definía el lugar de enunciación desde el cual se proclamaba la agencia afrodescendiente, desde la voz del artista contemporáneo, de un sector intelectual con un *status* de representatividad en el seno de la Revolución.

*Patria, Nación, Estado, República, Revolución y Socialismo* son (...) palabras claves de la modernidad cubana: nombres políticos del país...

... *Patria, Nación, República y Revolución*. (...) se inscribe en el habla de un sujeto social que, al desaparecer en la historia, cede su significante a los nuevos sujetos emergentes que socializan sus propios significados.

Así, la idea de *Patria* es una construcción semántica del patriciado criollo en la segunda mitad del siglo XVIII; la de Nación es obra de las élites coloniales de la segunda mitad del siglo XIX; la de *República* surge dentro de la cultura política anticolonial (...) de los separatistas y los anexionistas, a fines del siglo XIX, y se afianza en la primera mitad del XX; la de Revolución se debe al discurso de la frustración republicana en la primera mitad de la pasada centuria y se socializa en la segunda mitad del XX. Las cuatro palabras nacionales corresponden a cuatro tiempos de fundación de significados en la cultura política cubana...

La pregunta ¿quiénes hablan? es, entonces, ineludible (...). Quienes dicen patria, nación, república y revolución (...), socialmente reproducen un sujeto similar —las élites letradas coloniales y republicanas (...). Por la voz de ellos, también hablan los otros, aunque, muchas veces, el ejercicio de representación simbólica implique la jerarquía de un orden social y el silenciamiento de las hablas más incómodas...<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Sobre este debate en el contexto estadounidense véase: Cooks, B., *op. cit.*

<sup>162</sup> Rojas, R., *op. cit.*, pp. 37-38. Las cursivas y mayúsculas son del autor.

Los/las afrodescendientes en Cuba no quieren hablar a través de otros. Tienen plena conciencia de esas jerarquías sociales que continúan aferradas a un orden racial en el colonialismo interno. Saben que su discurso resulta embarazoso y perturbador para un Estado que proclamó hace más de cincuenta años la igualdad de todos sus ciudadanos. Dicen Revolución, pero verbalizar implica deconstruir el sentido que ese término y que ese proceso ha tenido para las distintas subjetividades que confluyen en la epopeya nacionalista y que se han atrevido a disentir de un modelo totalitario del sujeto nacional exteriorizando su diferencia.

“Uno de los símbolos más notorios de la vieja burguesía, el elitista Havana Biltmore Yacht and Country Club, se reabrió en 1997. El primer club nacionalizado por el gobierno revolucionario y convertido en un “círculo social obrero” en 1960, fue también el primero en reabrir sus puertas, como en el pasado, a los inversionistas extranjeros y sus aliados en la isla”<sup>163</sup>. Ese dato grafica el giro de las estrategias económicas y las políticas sociales en la Cuba post-soviética, abocada irreversiblemente a una situación de mercado en el contexto global capitalista. Mientras, el discurso ideológico del régimen se halla parapetado en una prédica comunista con tintes de sátira al no lograr equilibrar la supuesta igualdad de derechos y deberes, de acceso a los bienes y de movilidad social de una ciudadanía cada día más golpeada por la crisis económica y el sacrificio que suponen las alternativas de subsistencia. Ante ese paisaje de dolor y vuelta a un pasado de evidentes contradicciones de clase, no parece puro azar que también en 1997 se produzcan dos exposiciones que centran su atención en el problema del racismo y su creciente visibilidad en la sociedad cubana.

Pero los años noventa detonan las réplicas de un discurso sobre el racismo no sólo por las tensiones económicas, políticas y sociales del contexto histórico; sino que es imprescindible hacer una lectura generacional de este fenómeno. Casi la totalidad de los artistas involucrados en estas exposiciones son egresados del sistema de enseñanza artística entre finales de los ochenta y principios de los noventa, enclaves en los que desde mediados de la década de los ochenta empezaron a circular textos sobre el postmodernismo y los discursos artísticos en torno a la representación de la diferencia<sup>164</sup>. Una generación de creadores que nace en la etapa revolucionaria y en muchos casos su educación es el resultado de la movilidad social que conquista la población de los estratos populares en los ambientes rurales y urbanos, sin distinción de razas. Una promoción de artistas que a diferencia de sus padres no había vivido el régimen anterior y por consiguiente las ideas de igualdad y democracia racial eran omnipresentes. Por estar en posesión de un “derecho” proclamado y repetido desde la infancia más temprana, es también una generación despojada de la euforia del cambio y entrenada para reclamar su pertenencia y legitimidad ciudadana. Una generación que se abre a Occidente y especialmente a Estados Unidos y al legado de la lucha racial por los derechos civiles de los afronorteamericanos<sup>165</sup>. Tal vez la generación más golpeada por el racismo cotidiano a pie de calle y la desigualdad galopante en los noventa; que entiende la resistencia y el reclamo de justicia como deber cívico; que el arte es una herramienta de denuncia importante en un

---

<sup>163</sup> De la Fuente, A. *Una nación para todos...*, *op. cit.*, p. 462.

<sup>164</sup> Del Instituto Superior de Arte, de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro o de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona.

<sup>165</sup> Es importante ver en estas influencias el diálogo que los artistas cubanos tienen con el contexto cultural norteamericano a través de sucesivos viajes de estancia, para la realización de exposiciones, becas, cursos, etc. desde mediados de los años noventa, la visita de grupos de curadores, coleccionistas y académicos a la isla durante las bienales de La Habana, así como la relación con voces —investigadores y artistas— del exilio cubano en Estados Unidos que trabajan el tema racial, entre ellos Alejandro de La Fuente, Bárbaro Martínez, Odette Casamayor, Coco Fusco, Yesenia Selier, Jossianna Arroyo o María Magdalena Campos.

sistema totalitario donde la expresión orgullosa de la diferencia pasa por el control, la vigilancia y en última instancia la censura del Estado<sup>166</sup>.

Uno de los problemas que enfrentan estos proyectos es la soledad, la imposibilidad de ser contestados al tiempo que acontecen e incluso más tarde, porque son muy pocos los espacios comprometidos con el discurso racial dentro del campo cultural cubano. ¿Qué contexto de representación y diálogo tienen estas imágenes? ¿Cómo dispone el aparato institucional la representación de estas voces? ¿Cómo responden las publicaciones especializadas a estas producciones<sup>167</sup>? ¿Cómo se proyecta esta agencia en la esfera pública y qué trascendencia tienen estas imágenes en la población? ¿Acaso estas derivas de la cultura visual entran en diálogo con la sociedad civil y los conatos de oposición al sistema que en los últimos años se suceden en el territorio nacional? Desde el punto de vista del lugar y la morfología a través de los que aparecen estos proyectos, insertos en los límites y códigos del formato exposición en tanto dispositivo moderno, y a los regímenes de visibilidad e instrumentaciones de la política cultural nacional, a qué supuestos de colonialidad responden estas muestras en su trato con la institución arte en Cuba.

Las imágenes analizadas parecen inscribirse en una consciencia emancipatoria donde discurso racial y revisión del proyecto de nación asumen una perspectiva decolonial en el trazado de un espacio de resistencia en el que la agencia afrodescendiente toma voz y señala las zonas intersticiales de representación en que se ha situado históricamente. Espacios que revierten en esta producción visual su estado de latencia y silencio para devenir en conectores de aquellas narrativas nacionalistas fragmentarias que describen los devaneos del pensamiento intelectual desde el siglo XVIII hasta el presente, relatos incompletos en los que la ausencia de la acción política afrodescendiente hacía imposible la definición clara de un proyecto teleológico en la historia nacional. Estas obras presuponen una contestación a las representaciones del cuerpo negro como sujeto subalterno racializado en la epistemología colonial. Tras sus agencias hay que intentar llegar hasta aquellas comunidades que ahora más que nunca, en una época de crisis que se prolonga más de dos décadas, ven peligrar las posibilidades de autoafirmación y movilidad social por la proliferación de zonas de exclusión racial en las entrañas de un proyecto social que confió utópicamente en haber desterrado para siempre el racismo.

Las obras de estos artistas comulgan con metodologías de indagación de la historia para descubrir cuándo surgen las imágenes y clichés racistas en las que realizan sus desmontajes. Tratan de producir un conocimiento situado en la historia y la geopolítica de la colonialidad, un sentido en el que el cuerpo afrodescendiente revela su agencia para mostrar las maneras heterogéneas con que opera el racismo en la

---

<sup>166</sup> Puede verse una interesante caracterización de esta generación de creadores afrodescendientes a través del estudio que sobre el movimiento de hip-hop cubano hace la socióloga y profesora del Queens College City University of New York, Sujatha Fernandes, en el capítulo "Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power", en: Fernandes, S., *op. cit.*, pp. 85-134.

<sup>167</sup> Con excepción de un dossier muy breve en el periódico-tabloide *Noticias de Arte Cubano*, aparecido este mismo año (La Habana, No. 6, junio, 2013, pp. 4-7), no tenemos constancia de que otras revistas o publicaciones de arte hayan abordado de forma monográfica el tema racial. Pueden encontrarse, no obstante, textos con alusiones al desarrollo del tema racial en el arte cubano en otros medios nacionales: VV.AA., "Coordenadas culturales para pensar la racialidad" (dossier), en *La Jiribilla*, La Habana, No. 91, 2011, pp. 3-13; VV.AA., "De esclavo a ciudadano: El desafío de ser negro" (dossier), en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 3, mayo-junio, 2012, pp. 2-23; VV.AA., "El color cubano" (dossier), en *Temas*, La Habana, No. 7, julio-septiembre, 1996, pp. 4-64; VV.AA., "Existe una problemática racial en Cuba" (dossier), en *Espacio Laical*, La Habana, No. 69, Junio, 2009, pp. 34-51; VV.AA., "Otra vez raza y racismo" (dossier), en *Caminos*, La Habana, Centro Memorial Dr. Martin Luther King, Jr., No. 47, enero-marzo, 2008, pp. 2-33; VV.AA., "Raza, etnia y cultura" (dossier), en *Arteamérica*, La Habana, No. 19, 2009, <http://www.arteamerica.cu/19/dossier/dossier.htm>; VV.AA., "Raza y racismo en Cuba" (dossier), en *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, No. 53-54, Verano-otoño, 2009, pp. 39-115.

sociedad cubana actual y las construcciones visuales que pone en circulación dentro del imaginario colectivo.

Reiteramos que nos parece arriesgado considerar estas expresiones como un movimiento organizado; pero su creciente manifestación en el campo artístico es un síntoma de malestar y movilización impensables en los años ochenta bajo una censura más estricta del poder político. El diseño del sistema totalitario cubano y su control de las políticas culturales impide que estas agencias adquieran dimensión de activismo social a pie de calle como otra forma de oposición política y asociación ciudadana dentro de la sociedad civil. Parece poco probable que durante un juego de béisbol<sup>168</sup> en *El Latino*<sup>169</sup> los jóvenes artistas cubanos, hartos de ser objetos de la presión y el racismo policial<sup>170</sup>, detenidos en una esquina de cualquier barrio habanero y sometidos a interrogatorios y a prácticas que deberían declararse anticonstitucionales, pudieran alzar las banderas<sup>171</sup> que proclamaran el orgullo de ser afrodescendientes y denunciar de manera frontal y directa, sin subterfugios retóricos, el racismo institucional velado que corroe el sistema de gobierno nacional y que ha encontrado pasto fresco en la sociedad postcolonial cubana.<sup>172</sup>

Ya es imposible para las instituciones artísticas obviar los discursos sobre el racismo y la voz afrodescendiente en el arte contemporáneo cubano. Su reconocimiento tiene que trascender los modelos de lo transcultural y debe mantenerse alerta ante el facilismo del encasillamiento étnico y antropológico de propuestas donde cuerpo, nación, raza, clase, religión, género y políticas sexuales son variantes móviles y para nada clausurantes de las subjetividades a cargo de un proyecto decolonial de la imagen del negro en los relatos de la nación. Sería importante comprender estas exposiciones como articulaciones de un deseo colectivo y una aspiración política, como espacios para la continua medición y análisis del racismo en la sociedad cubana.

---

<sup>168</sup> Considerado el deporte nacional en Cuba por la afición popular y donde se han librado metafóricas batallas ideológicas en la propaganda política cubana al considerar el ámbito deportivo uno de los espacios de educación centrales en el proyecto masivo de la Revolución.

<sup>169</sup> Estadio situado en el municipio Cerro, sede del equipo Industriales seguido por los habaneros. En 1999 fue sede del juego entre los Orioles de Baltimore y la selección nacional cubana, la primera vez tras el triunfo de la Revolución que un equipo de las Grandes Ligas jugaba en suelo cubano, con el subtexto político que ello representaba.

<sup>170</sup> Aludimos a una práctica racista y abuso de poder habitual en las calles habaneras por la cual la policía acosa y pide la identificación a hombres y mujeres afrodescendientes e incluso les llega a registrar los bolsos, presuponiendo que son delincuentes y sin la evidente comisión de algún delito. Véase: Martínez, Iván César, "El racismo en Cuba: una contribución al debate", en *Cubanálisis.com*, 21 de diciembre, 2009, accesible online:

<http://www.cubanálisis.com/ARTÍCULOS/IVÁN%20CÉSAR%20-%20EL%20RACISMO%20EN%20CUBA.htm>

<sup>171</sup> Trazamos aquí un paralelismo con la acción *Banderas* del colectivo brasileño Frente 3 de Fevereiro, en la cual durante un partido de fútbol en un estadio lleno de gente desplegaron varias banderas gigantescas (20 x 15 m) en las que se podían leer las proclamas: "Brasil Negro Salve", "Onde Estão os Negros?", "Zumbi Somos Nós", como denuncia del racismo en la sociedad brasileira. <http://www.frente3defevereiro.com.br/>

<sup>172</sup> En este sentido es interesante el concepto de "colonialidad del ser". Véase: Maldonado-Torres, N., *op. cit.*, pp. 127-167.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

Alfonso, María Isabel, "Sugerencias para una dermatología nacional", en *Cubaencuentro*, Madrid, 17 de octubre de 2010, <http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/sugerencias-para-una-dermatologia-nacional-247149>

Batet, Janet, "Aprendiendo el olvido", en *Fragmentos del olvido. Pinturas de Alexis Esquivel* (catálogo), La Habana, Centro de Arte 23 y 12, 1997.

Bettelheim, Judith, *Afrocuba: Works on Paper, 1968-2003*, San Francisco, San Francisco State University Press, 2005.

Bomnin, Amalina, "Alexis Esquivel", en *Art Nexus*, Miami, No. 63, Vol. 6, 2007, p. 156.

Caballero, Rufo, "Huele a peligro antropológico", en *Arte por excelencias*, La Habana, No. 2, 2009, pp. 18-21.

\_\_\_\_\_, "Sano y sabroso, el borde deseando. La lágrima y el filo: Sexoerotismo, intertexto y subjetividad lateral en la plástica cubana", en *Unión*, La Habana, No. 32, julio-septiembre, 1998, pp. 68-77.

\_\_\_\_\_, "Textualidad y dialogismo en la pintura de Armando Mariño", en *Unión*, La Habana, No. 29, octubre-diciembre, 1997, pp. 68-72.

Casamayor, Odette, "Confrontation and Occurrence: Ethical-Esthetic Expression of Blackness in Post-Soviet Cuba", en *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, San Diego, No. 2, Vol. 4, 2009, pp. 103-135.

\_\_\_\_\_, "Todos los negros finos hemos decidido: Nuevos caminos de la expresión racial", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, No. 53-54, verano-otoño, 2009, pp. 74-81.

Castillo, Omar-Pascual, "*Andrés Montalván: La memoria mitologizada (otras notas)*", Granada, mayo, 2010, <http://www.montalvanartcuellar.fr/memomarzoh.html>

\_\_\_\_\_, "El retrato histórico de Alexis Esquivel. Herencia y ruptura: lirismo Bad", en *Atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria, No. 9, 1994-1995, pp. 104-108.

\_\_\_\_\_, "Para un acercamiento al regodeo infinito", en *Retratos históricos de Alexis Esquivel* (catálogo), La Habana, Casa del Joven Creador, 1994.

\_\_\_\_\_, "Reliquias heredadas (Una visión "accidental" de la huella de la cultura negra en a Cuba de hoy)", en *Queloides I* (catálogo), La Habana, Casa de África, 1997, s.p.

Castro, Elvia Rosa, "Roberto Diago: el enigma del negro", en *Arte por excelencias*, La Habana, No. 2, 2009, pp. 54-61.

Castro Flórez, Fernando, "Travesuras y parodias: crónicas citacionistas del artista semidesnudo", en *Armando Mariño. Esculturas, dibujos, instalaciones, 1997-2000* (catálogo), Madrid, Galería Ángel Romero, 2000.

Cepero, Iliana, "Entre los límites de lo incierto: aproximaciones a las nuevas poéticas en la fotografía cubana", *Artecubano*, La Habana, No. 1, 2001, pp. 62-66.

De la Fuente, Alejandro (ed.), *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (catálogo), Pittsburgh, Mattress Factory, 2010.

\_\_\_\_\_, "«Tengo una raza oscura y discriminada». El movimiento afrocubano: hacia un programa consensuado", en *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, No. 242, noviembre-diciembre, 2012, pp. 92-105.

\_\_\_\_\_, "The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba", en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, No. 40, noviembre, 2008, pp. 697-720.

\_\_\_\_\_, "Un cronista de la diferencia: conversando con El Macho", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, No. 47, invierno, 2007-2008, pp. 57-63.

De la Torre Sáenz, Conrado, "Cuba por dentro y por fuera en la pintura de Pedro Álvarez y José Toirac", en *Arte cubano especial*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.

Espinosa, Magali, "Después del 98", en *'98: Cien años después*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 149-163.

\_\_\_\_\_, "El Espacio de lo cotidiano y el sabor del etnos: estudios culturales latinoamericanos en producción simbólica de lo "diferente"", en *ArteCubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 8-15.

Esquivel, Alexis, "Prolegómeno No.1", en *Queloides I* (catálogo), La Habana, Casa de África, 1997, s.p.

\_\_\_\_\_, "Queloides, la cicatriz dormida", en Bettelheim, Judith (ed.), *Afrocuba: Works on Paper 1968-2003* (catálogo), San Francisco State University Gallery, 2005, pp. 17-21.

Fadraga, Lillebit, "Religión", en Santana, Andrés Isaac (comp.), *Nosotros, los más infieles, Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 560-571.

Fernández, Sujatha, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Durham, Duke University Press, 2006.

Hernández, Erena, "De donde se habla de Rene Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote", en *Atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, No. 15, 1996, pp. 58-62.

Hernández, Orlando, "Mensajes ante un espejo roto", en *Marta María Pérez Bravo. Obra reciente* (catálogo), La Habana, Galería La Casona, 2001.

\_\_\_\_\_, "Pedro Alvarez: Seguir desordenando el caos", en *Pedro Álvarez* (catálogo), Coral Gables, Gary Nader Fine Art, 1999, s.p.

\_\_\_\_\_, "The Cannibal/Carnival of Elio Rodríguez and Douglas Pérez Castro", en *Cannibal/Carnival: Elio Rodríguez and Douglas Pérez Castro* (catálogo), Londres, Brees Little, 2012, [http://www.breeselittle.com/?utm\\_source=BREESE+LITTLE&utm\\_campaign=9cbe28edee-Jan+Manski&utm\\_medium=email#/past-cannibalcarnival/4567066367](http://www.breeselittle.com/?utm_source=BREESE+LITTLE&utm_campaign=9cbe28edee-Jan+Manski&utm_medium=email#/past-cannibalcarnival/4567066367)

\_\_\_\_\_, (ed.), *Whithout Masks: Contemporary Afro-Cuban Art. The Von Christierson Collection*, Sudáfrica, Watch Hill Charitable Foundation, 2010.

Mariño, Armando, *Armando Mariño* (catálogo), Coral Gables, Galería Gary Nader, 1999.

Martín-Sevillano, Ana Belén, "Crisscrossing Gender, Ethnicity and Race: African Religious Legacy in Cuban Contemporary Women's Art", en Krull, Catherine y Stubbs, Jean (eds.), *Cuban Studies*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, No. 42, 2011, pp. 136-154.

Mateo, David, *La Puerta del Espíritu*, Palabras al catálogo de la exposición homónima de Andrés Montalván, Galería 23 y 12, La Habana, 1995, <http://www.afrocubaweb.com/montalvan/andresmontalvan.htm#disyuntiva>

Mena, Abelardo, "Andrés Montalván, Vulcano en medio de La Rampa", en *Rostros en la muchedumbre* (catálogo), Galería Forma, La Habana, mayo, 1994.

Menéndez, Lázara, "¿Un Cake para Obatalá?!", en *Temas*, La Habana, No.4, octubre-diciembre, pp. 38-51.  
Molina, Juan Antonio, "El voluble rostro de la realidad o desde que se fueron las prostitutas", en *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos* (catálogo), La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1996, pp. 7-19.

\_\_\_\_\_, "Queloides. ¿Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo o raza y racismo en Cuba?", en *Después de la rebelión. Imagen y política en Cuba*, 5 de noviembre de 2010, <http://despuesdelarebelion.blogspot.com.es/2010/11/queloides-raza-y-racismo-en-el-arte.html>

Núñez Jiménez, Antonio, *Wifredo Lam*, La Habana, Letras Cubanas, 1982.

Ortega, Piter, “¿Nos gusta la pachanga?”, en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 6, 2006, p. 79.

Pereira, María de los Ángeles, “Etnia, Raza e Identidad en la escultura cubana contemporánea. De El Esclavo a La Loma del Cimarrón: la redención de un símbolo”, en *Arteamérica*, La Habana, No. 19, 2009, <http://www.arteamerica.cu/19/dossier/pereira.htm>

Pérez-Sarduy, Pedro y Stubbs, Jean (eds.), *AfroCuba: An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*, Melbourne, Ocean Press, 1993.

\_\_\_\_\_, *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.

Pino-Santos, Carina, “Fuga en espejo de Armando Mariño”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 2, marzo-abril, 1997, pp. 33-39.

Power, Kevin, “Conversación con Gertrudis Rivalta”, en *Gertrudis Rivalta: Evans or not Evans* (catálogo), Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

\_\_\_\_\_, “Gertrudis Rivalta: Imágenes de un mundo imaginado”, en *Fnimaniev!!*, Alicante, Galería Aural, 2004, pp. 3-29.

\_\_\_\_\_, “Pedro Alvarez: el día que Landaluze se subió a un studebaker en la entrada de la embajada rusa”, en *Pedro Alvarez. Pinturas* (catálogo), Alicante, Universidad de Alicante, 1996, s.p.

Ramos, Guillermina, “Cultos religiosos y creencias populares en el arte contemporáneo de México, Venezuela y Cuba”, en Gutiérrez, Rodrigo (dir.), *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la Historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 67-98.

\_\_\_\_\_, “La soga invisible del performance”, en Alcázar, Josefina y Fuentes, Fernando, *Performance y Arte-Acción en America Latina*, México, Ediciones sin Censura / Ex Teresa / Citru, 2005, pp. 95-113.

\_\_\_\_\_, *Lam y Mendive, Arte Afrocubano*, Barcelona, Ediciones Linkgua, 2009.

Ribeaux, Ariel, “En tan lindo estuche de peluche rojo”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 6, noviembre-diciembre, 1997, pp. 40-41.

\_\_\_\_\_, “La piel, las máscaras, el individuo”, en *Ni músico ni deportista* (catálogo), La Habana, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, 1997, s.p.

\_\_\_\_\_, “Ni músicos ni deportistas (Notas para El libro oscuro)”, en *Artecubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 52-59.

\_\_\_\_\_, *Queloides* (catálogo), La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1999.

Romeu, Vivian, “Sobre lo privado y lo público (Un acercamiento a la obra de José A. Vincench)”, en *Artecubano*, La Habana, No. 1, 2000 pp. 20-23.

Sánchez, Osvaldo, “Martha María”, en *Martha María Pérez. 21º Bienal Internacional de Sao Paulo* (catálogo), La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1991.

Sánchez Prieto, Margarita, “*La mémoire dans la peau. Andrés Montalván en Galería La Casona*”, La Habana, 2010, <http://www.montalvanartcuellar.fr/memomargarita.html>

Sánchez, Suset, “Diáporas de la diáspora, o la reconstrucción del ‘Atlántico negro’: Voces afrodescendientes e imaginarios post y decoloniales en el arte cubano contemporáneo”, *SusetSánchez\_Blog*, Madrid, 2013, accesible online: <http://susetsanchez.wordpress.com/2013/06/21/diaporas-de-la-diaspora-o-la-reconstruccion-del-atlantico-negro-voces-afrodescendientes-e-imaginarios-post-y-decoloniales-en-el-arte-cubano-contemporaneo/>

\_\_\_\_\_, “Douglas Pérez: No voy a traicionar la tradición”, *Unión*, La Habana, No. 42, enero-marzo, 2001, pp. 55-60.

\_\_\_\_\_, "El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 1, enero-febrero, 2004, pp. 3-7.

\_\_\_\_\_, "La Historia como carambola", *Cubaencuentro*, 7 de abril, 2006, <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/historias-de-fondo/la-historia-como-carambola-14902>

\_\_\_\_\_, "Los apuntes de historia de Alexis Esquivel: parábolas del presente para espectadores atentos", Madrid, *Suset Sánchez\_Blog*, 2012, [http://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2012\\_alexis-esquivel/](http://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2012_alexis-esquivel/)

Santana, Andrés Isaac, "El estadio de la duda. A propósito de la ambigüedad en René Peña", en *Sin pudor (y penetrados)*, Valencia, Aduana Vieja, 2013, pp. 372-378.

\_\_\_\_\_, *Imágenes del desvío: La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*, Santiago de Chile, J. C. Sáez Editor, 2004.

Valero, Silvia, "Figuraciones de "lo afro" y "lo negro" en las producciones culturales cubanas contemporáneas", en *Orbis Tertius*, La Plata, XVI, No. 17, 2011, pp. 41-50.

Vorbeck, Mónica y Navarro, Wendy (eds.), *Altamente confidencial: Lázaro Saavedra en su isla* (catálogo), Quito, Arte Actual / FLACSO, 2011.

VV.AA., *Bárbaro Miyares Puig* (catálogo), Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

\_\_\_\_\_, *Ceiba negra. Elio Rodríguez* (catálogo), Elche, Centre de Cultura Contemporània d'Elx L'Escoxador, 2010.

\_\_\_\_\_, *El Macho. Elio Rodríguez, obra gráfica 1995/2005* (catálogo), Madrid, Arte y Naturaleza / AECI, 2005.

\_\_\_\_\_, *Siempre vuelvo. Colografías de Belkis Ayón* (catálogo), La Habana, Galería Habana, 2000.  
Zaya, Antonio, "Lecturas fragmentarias, sincréticas, promiscuas y superpuestas: Sobre la diferencia cubana en la plástica de los ochenta", en *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo* (catálogo), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, pp. 81-94.

## Fuentes secundarias

Abreu, Alberto, *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*, La Habana, Casa de las Américas, 2007.

Adusei-Poku, Nana, "The multiplicity of multiplicities - Post-Black Art and its intricacies", en *Darkmatter: Post-Racial Imaginaries*, No. 9.2, 29 noviembre, 2012, <http://www.darkmatter101.org/site/2012/11/29/the-multiplicity-of-multiplicities---post-black-art-and-its-intricacies/>

Almeida, Yulexis, "Racismo: un mal que ronda la sociedad contemporánea. Una reflexión desde Cuba", en *Serviço Social & Realidade*, Franca, Universidade Estadual Paulista, V. 19, No. 1, 2010, pp. 11-32.

Álvarez, Saylín, "Negro sobre blanco: blanco sobre negro... Y no hace falta Malévich", en *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, No. 53-54, verano-otoño, 2009, pp. 77-85.

Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Madrid, Anthropos, 1985.

Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garden Paris and Black Culture in the 1920s*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

Arroyo, Jossianna, *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*, Pittsburgh, Editorial Ibemamericana, 2002.

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.

\_\_\_\_\_. (ed.), *Nation and Narration*, Nueva York, Routledge, 2000.

- Balibar, Etienne y Wallerstein, Immanuel, *Raza, nación y clase*, Madrid, Iepala, 1991.
- Barcia, María del Carmen, *La otra familia. Parientes, redes y descendencia de los esclavos en la Cuba*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Los ilustres apellidos: negros en La Habana colonial*, La Habana, Ediciones Boloña, 2008.
- Barson, Tanya y Gorschlüter, Peter (eds.), *Afromodern: Viajes a través del Atlántico negro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.
- Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Instituto de Etnología y Folklore, 1966.
- Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, San Juan, Plaza Mayor, 2009.
- Betancourt, Juan René, *El negro: ciudadano del futuro*, La Habana, ONRE, 1959.
- Bobes, Velia Cecilia, "Cuba y la cuestión racial", en *Perfiles Latinoamericanos*, México D.F., FLACSO, No. 8, enero-junio, 1996, pp. 115-139.
- Byrd, Cathy "Is there a "post-black" art? Investigating the legacy of the "Freestyle" show", *Art Papers*, No. 6, noviembre-diciembre, 2002, pp. 35-39.
- Cabrera, Lydia, *El Monte*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- \_\_\_\_\_, *La Sociedad Secreta Abakuá, narrada por viejos adeptos*, La Habana, Ediciones C.R., 1958.
- Caisso, Claudia, "El Caribe en sombras", en *Universum*, Talca, Universidad de Talca, No. 25, Vol. 2, pp. 13-28.
- Campos, Alejandro, *Viaje a la semilla: Institucionalización del campo de las artes plásticas en Cuba. 1976-1986*, Trabajo de Diploma, Licenciatura en Sociología, Facultad de Filosofía, Historia y Sociología, Universidad de La Habana, 1997.
- Carbonell, Walterio, *Cómo surgió la Cultura Nacional*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 2005.
- Castellanos, Isabel y Castellanos, Jorge, *Cultura afrocubana. El negro en Cuba. 1492-1844*, tomo 1, Miami, Universal, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Cultura afrocubana. El negro en Cuba. 1845-1959*, tomo 2, Miami, Universal, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Cultura afrocubana. Las religiones y las lenguas*, tomo 3, Miami, Universal, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Cultura afrocubana. Letras, música, arte*, tomo 4, Miami, Universal, 1994.
- Castellanos, Jorge, *Tierra y Nación*, Santiago de Cuba, Manigua, 1955.
- Castro Fernández, Silvio, *La masacre de los Independientes de Color en 1912*, La Habana, Ciencias Sociales, 2002.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (comp.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana / Instituto Pensar, 2007.
- Chambers, Iain y Curti, Lidia (eds.), *The Post-Colonial Question: Common Skie, Divided Horizons*, Londres, Routledge, 1996.
- Clifford, James, *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- Cooks, Bridget, *Exhibiting blackness: African Americans and the American art museum*, Boston, University of Massachusetts Press, 2011.

Davis, Angela, *Mujeres, raza y clase*, Madrid, Akal, 2004.

De Juan, Adelaida, *Pintura cubana: temas y variaciones*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1978.

\_\_\_\_\_, "Sobre la pintura afrocubana", en *África en América*, México D.F., CEESTEM / UNAM, 1982.

De la Fuente, Alejandro, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*, Madrid, Colibrí, 2000.

De la Peza, María del Carmen (coord.), *Memoria(s) y política: Experiencia, poéticas y construcciones de la nación*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

Depestre, René, "Buenos días y adiós a la negritud", en *Casa de las Américas*, La Habana, No. 29, 1986, pp. 63-115.

Deschamps Chapeaux, Pedro, *Los Batallones de Pardos y Morenos Libres*, La Habana: Arte y Literatura, 1976.

Di Leo, Octavio, *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil. 1889-1969*, Madrid, Colibrí, 2001.

Diawara, Manthia, "Raza, cultura, universalidad", *Revolución y Cultura*, La Habana, No. 4, julio- agosto, 1999, pp. 20-26.

Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folk*, New York, Bantam, 1989.

Easley Morris, Andrea, *Afrocuban identity in postrevolutionary novel and film*, Lewisburg-Pennsylvania, Bucknell University Press, 2012.

Ema López, José Enrique, "Del sujeto a la agencia (a través de lo político)", *Athenea Digital*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona Departamento de Psicología de la Salud y Psicología Social, No. 5, 2004, pp. 1-24.

Entralgo, Elías, *La liberación étnica cubana*, La Habana, Imprenta de la Universidad de La Habana, 1953.

Escobar, Arturo, "«Mundos y conocimientos de otro modo». El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano", *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 1, enero-diciembre, 2003, pp. 51-86.

Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.

Farr, Ragnar (ed.), *Mirages: Enigmas of Race, Difference and Desire*, Londres, ICA/inIVA, 1995.

Fermoselle, Rafael, *Política y color en Cuba. La guerrita de 1912*, Madrid, Colibrí, 1998.

Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

Fernández, Nadine, "Raza y Revolución: parejas interraciales y cambio generacional", *Temas*, La Habana, No. 70, abril-junio, 2012, pp. 61-68.

Ferrer, Ada, *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999.

Foster, Hal, "Contra el pluralismo", en *El paseante*, Madrid, No. 23-25, 1995, pp. 80-95.

\_\_\_\_\_, *Dioses prostéticos*, Madrid, Akal, 2008.

\_\_\_\_\_, "El postmodernismo en paralaje", en *Cráteres*, La Habana, No. 32, julio-diciembre, 1994, pp. 57-75.

\_\_\_\_\_, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin Black Masks", en *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.

- Foucault, Michel, *Genealogía del racismo*, La Plata, Altamira, 1998.
- Fowler, Víctor, *Rupturas y homenajes*, La Habana, Unión, 1998.
- Francis, Jacqueline, *Making Race: Modernism and "Racial Art" in America*, Seattle, University of Washington Press, 2012.
- Fusco, Coco y Wallis, Brian (eds.), *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* (catálogo), New York, International Center of Photography, 2003.
- García, Armando y Álvarez, Raquel, *En busca de la raza perfecta: eugenesia e higiene en Cuba (1898-1958)*, Madrid, CSIC, 1999.
- García, Gloria, *Conspiraciones y revueltas. La actividad política de los negros en Cuba (1790-1845)*, Santiago de Cuba, Oriente, 2003.
- Geulen, Christian, *Breve historia del racismo*, Madrid, Alianza, 2010.
- Giddens, Anthony, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000.
- Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_, *"There Ain't No Black in the Union Jack": The Cultural Politics of Race and Nation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Glissant, Édouard, *El discurso antillano*, La Habana, Casa de las Américas, 2010.
- Golden, Thelma, *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* (catálogo), New York, Whitney Museum of American Art, 1994.
- Golden, Thelma, Kim, Christine Y., Walker, Hamza, y otros, *Freestyle* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2001.
- Golden, Thelma, Kim, Christine Y., Hassan, Salah, y otros, *Flow* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2008.
- Golden, Thelma y Kim, Christine Y. (eds.), *Frequency* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2005.
- González Alcantud, José A., *Racismo elegante: De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2011.
- González Casanova, Pablo, "Colonialismo interno (una redefinición)", *Rebeldía*, No. 12, octubre, 2003.
- González, Jennifer, *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Cambridge, The MIT Press, 2008.
- Grosfoguel, Ramón, "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global", *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 4, enero-junio, 2006, pp. 17-48, accesible online.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage Publications, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Popayán, Envió, 2010.
- \_\_\_\_\_, "The Question of Cultural Identity", en Hall, Stuart; Held, David y McGrew, Tony (eds.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 596-634.
- Haynes, Lauren, Keith, Naima J. y Lax, Thomas J., *Fore* (catálogo), New York, The Studio Museum in Harlem, 2013.

Hooks, Bell, "Lo negro posmoderno", en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 5, septiembre-octubre, 1999, pp. 20-23.

\_\_\_\_\_, *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992.

\_\_\_\_\_, "The Oppositional Gaze: Black Female Spectators", en *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 115-131.

Iglesias, Marial, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*, La Habana, Unión, 2003.

Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Jorge, José, "Cimarronaje y afrocentricidad: los aportes de las culturas afroamericanas a la América Latina contemporánea", García Canclini, Néstor y Martinell, Alfons (coords.), *Pensamiento Iberoamericano: el poder de la diversidad cultural*, Madrid, AECID, No. 4, 2009, pp. 25-47.

La Roza, Gabino, "Henri Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba", en *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba 1878-1917*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello / Programa de Estudios de América Latina y el Caribe, Instituto Internacional, Universidad de Michigan, 2003, pp. 175-182.

Landaluze, Víctor Patricio, *Los cubanos pintados por si mismos. Colección de tipos cubanos*, La Habana, Imprenta y Papelería Barcina, 1852.

\_\_\_\_\_, *Colección de artículos tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género. Obra ilustrada por Víctor Patricio de Landaluze*, La Habana, Fototipia Taveira, 1881.

Lanier, Oilda Hevia, *El Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color*, La Habana, Editora Historia, 2010.

\_\_\_\_\_, *Entre lo Católico y lo Africano: Ritos Fúnebres de las personas negras libres y propietarias. La Habana (1750-1860)*, La Habana, Editora Historia, 2010.

Lao-Montes, Agustín, "Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana", en *Tabula Rasa*, Bogotá, No. 7, julio-diciembre, 2007, pp. 47-79.

Laviña, Javier (coord.), *Esclavos rebeldes y cimarrones*, Madrid, Fundación Hernando de Larramendi TAVERA, 2005.

Leung, Linda, *Etnicidad virtual: Raza, resistencia y World Wide Web*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Lévi-Strauss, Claude, *Raza y cultura*, Madrid, Altaya, 1999.

Mañach, Jorge, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubana, 1999.

Martínez, Iván César, "El racismo en Cuba: una contribución al debate", en *Cubanálisis.com*, 21 de diciembre, 2009, <http://www.cubanálisis.com/ARTÍCULOS/IVÁN%20CÉSAR%20-20EL%20RACISMO%20EN%20CUBA.htm>

Meriño, María de Los Ángeles y Perera, Aisnara, *Esclavitud, Familia y Parroquia en Cuba: Otra mirada desde la microhistoria*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2006.

\_\_\_\_\_, *Un café para la microhistoria: estructura de posesión de esclavos y ciclo de vida en la llanura habanera, 1800-1886*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

\_\_\_\_\_, *Para librarse de lazos, antes buenas familias que buenos brazos*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010.

Mignolo, Walter, *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2010.

\_\_\_\_\_, "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto", en Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco / Pensar / Siglo del Hombre Editores, pp. 25-46.

\_\_\_\_\_, *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

\_\_\_\_\_, *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa, 2007.

Miranda, Marisa y Vallejo, Gustavo (comp.), *Darwinismo social y eugenesia en el mundo latino*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Moore, Robin, *Music & Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, Berkeley / Chicago, University of California Press / Center for Black Music Research Columbia College, 2006.

\_\_\_\_\_, *Música y mestizaje. Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920-1940*, Madrid, Colibrí, 2002.

Moreno Fragnals, Manuel, *África en América Latina*, México D.F., Siglo XXI, 1977.

\_\_\_\_\_, *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, 3 vols., La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.

Mori, Newton (comp.), *Racismo: Ideología del poder, Poder de la ideología*, Lima, Chirapaq Centro de Culturas Indígenas del Perú, 2011.

Mosquera, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.

Muhammad, Erika Dalya, "Race in Digital Space: Conceptualizing the Media Project", *Art Journal*, Vol. 60, No. 3, 2001, pp. 92-95.

Naranjo, Consuelo, "El color de la nación Inmigración española e imaginario cubano, 1900-1920", *Encuentro de la cultura cubana*, Madrid, No. 45-46, 2007, pp. 215-225.

Núñez Jiménez, Antonio, *Marquillas cigarreras cubanas*, España, Tabapress, 1989.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ciencias Sociales, 1983.

\_\_\_\_\_, *El engaño de las razas*, La Habana, Ciencias sociales, 1975.

\_\_\_\_\_, "José Martí y las razas", en *Caminos*, La Habana, Centro Memorial Dr. Martin Luther King, Jr., No. 24-25, 2002, pp. 35-51.

\_\_\_\_\_, *Los cabildos afrocubanos*, La Habana, Imprenta y Papelería La Universal, 1921.

\_\_\_\_\_, *Los negros curros*, La Habana, Ciencias Sociales, 1986.

París, María Dolores, "Estudios sobre el racismo en América Latina", en *Política y cultura*, Xochimilco, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 017, primavera, 2002, pp. 289-310.

Pavez, Jorge, "El retrato de los «negros brujos». Los archivos visuales de la antropología afrocubana (1900-1920)", *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, No. 46, 2009, pp. 83-110.

Pérez Cisneros, Guy, *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, La Habana, Dirección General de Cultura, 1959.

Pérez-Fuentes, Pilar y Valverde, Lola, "La población de la Habana a mediados del siglo XIX: Relaciones sexuales y matrimonio", en *Historia Contemporánea*, País Vasco, Universidad del País Vasco, No. 19, 1999, pp. 155-179.

Pratt, Mary Louise, "Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo", conferencia en el BID, 29 de marzo de 1996, Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington D.C., No. 15, Marzo, 1996, pp. 1-28, accesible online:  
<http://idbdocs.iadb.org/wsdocs/getdocument.aspx?docnum=1776710>

\_\_\_\_\_, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander, Edgardo (ed.), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Caracas, CLACSO, 2000, pp. 201-245.

\_\_\_\_\_, "Colonialidad y Modernidad/Racionalidad", *Perú Indígena*, Lima, Vol. 13, No. 29, pp. 11-20.

Quiza, Ricardo, "Historiografía y Revolución: la "Nueva" Oleada de Historiadores Cubanos", *Millars*, Castellón, Departament d'Història, Geografia i Art Universitat Jaume I, No. 33, 2010, pp. 127-142.

Raimon, Eve Allegra, *The "Tragic Mulatta" Revisited: Race and Nationalism in Nineteenth Century Antislavery Fiction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004.

Reid Andrews, George, *Afro-Latinoamérica 1800-2000*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Popayán, Universidad del Cauca, 2010.

Restrepo, Eduardo (ed.), *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault*, Popayán, Universidad del Cauca, 2004.

Ribeiro, Darcy, *Las Américas y la civilización*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.

Rodríguez, Olga María, "La paradoja de las miradas (Interpretaciones del imaginario colectivo del Caribe hispano a partir de la obra de un costumbrista español en Cuba)", Martínez Silva, Juan Manuel (ed.), *Arte americano: contextos y formas de ver*. Terceras Jornadas de Historia del Arte, Santiago de Chile, RIL Editores, 2006, pp. 201-208.

\_\_\_\_\_, "Landaluze: Pintor de costumbres", en *Anales del Museo de América*, Madrid, No. 6, 1998, pp. 85-93.

Rojas, Rafael, *Las repúblicas de aire: Utopía y desencanto en la revolución de Hispanoamérica*, México D.F., Taurus, 2009.

\_\_\_\_\_, *Motivos de Anteo: Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Madrid, Colibrí, 2008.

Rufer, Mario, "Huellas errantes: Rumor, verdad e historia desde una crítica poscolonial de la razón", en *Versión*, México D.F., UAM, No. 23, 2009, pp. 17-50.

Santí, Enrico Mario, *Fernando Ortiz: contrapunteo y transculturación*, Madrid, Colibrí, 2002.

Segarra, Marta y Carabí, Àngels, *Nuevas Masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.

Serviat, Pedro, *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*, La Habana, Editora Política, 1986.

Spivak, Gayatri, *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*, Madrid, Akal, 2010.

\_\_\_\_\_, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009.

Stolcke, Verena, "La influencia de la esclavitud en la estructura doméstica y la familia en Jamaica, Cuba y Brasil", *Desacatos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, No. 13, invierno, 2003, pp. 134-151.

Uxó González, Carlos, *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde los estudios subalternos*, Madrid, Verbum, 2010.

Valero, Silvia, "De 'negros' y 'mulatos' en la literatura cubana contemporánea: Eliseo Altunaga, Marta Rojas y la re-escritura de la historia", en Phaf Rheinberger, Ineke, *Asimetrías*, Berlín, Tranvía, 2011.

\_\_\_\_\_, "Mapeando las narrativas de la diáspora en Cuba: la imaginación de la negritud en la literatura de entre-siglos", en *Casa de las Américas*, La Habana, No. 64, 2011, pp. 93-105.

Van Dijk, Teun; Ting-Toomey, Stella; Smitherman, Geneva y Troutman, Denise, "Discurso, filiación étnica, cultura y racismo", en Van Dijk, Teun (comp.), *El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, volumen 2, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 213-262.

Van Dijk, Teun, "El racismo de la élite", en *Archipiélago*, Barcelona, No. 14, 1993, pp. 106-111.

\_\_\_\_\_, "Historias y racismo", en Mumby, Dennis (comp.), *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*, Buenos Aires, Amarrortu, 1997, pp. 163-190.

VV.AA., *América negra*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, No. 9, junio, 1995.

\_\_\_\_\_, "Coordenadas culturales para pensar la racialidad" (dossier), en *La Jiribilla*, La Habana, No. 91, 2011, pp. 3-13.

\_\_\_\_\_, "De esclavo a ciudadano: El desafío de ser negro" (dossier), en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 3, mayo-junio, 2012, pp. 2-23.

\_\_\_\_\_, "El color cubano" (dossier), en *Temas*, La Habana, No. 7, julio-septiembre, 1996, pp. 4-64.

\_\_\_\_\_. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008.

\_\_\_\_\_, "Existe una problemática racial en Cuba" (dossier), en *Espacio Laical*, La Habana, No. 69, junio, 2009, pp. 34-51.

\_\_\_\_\_, "Otra vez raza y racismo" (dossier), en *Caminos*, La Habana, Centro Memorial Dr. Martin Luther King, Jr., No. 47, enero-marzo, 2008, pp. 2-33.

\_\_\_\_\_, "Raza, etnia y cultura" (dossier), en *Arteamérica*, La Habana, No. 19, 2009, <http://www.arteamerica.cu/19/dossier/dossier.htm>

\_\_\_\_\_, "Raza y racismo en Cuba" (dossier), en *Encuentro de la Cultura Cubana*, Madrid, No. 53-54, Verano-otoño, 2009, pp. 39-115.

\_\_\_\_\_, "Resonancias de lo afro en la cultura latinoamericana del siglo XX" (dossier), en *Orbis Tertius*, La Plata, XVI, No. 17, 2011, pp. 2-50.

Wade, Peter, *Race and Sex in Latin America*, Nueva York, Pluto Press, 2009.

Young, Robert, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Londres, Routledge, 1995.

Zires, Margarita, "La dimensión cultural del rumor. De lo verdadero a los diferentes regímenes de verosimilitud", *Comunicación y Sociedad*, México, DECS Universidad de Guadalajara, No. 24, mayo-agosto, 1995, pp. 155 -176.

Zurbano, Roberto, "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación", en *Temas*, La Habana, No. 46, 2006, pp. 111-123.

## **Web**

<http://afrocubaweb.com/>

<http://www.alexandrearrechea.com/>

<http://www.alexisesquivel.com/>

<http://almerhavana.com/main.html>

<http://armandomarino.com/>

<http://www.ayonbelkis.cult.cu/>  
<http://www.carlosmartiel.com/>  
<http://www.eliorodriguez.com/>  
<http://humbertoplanas.com/>  
<http://juancarlosalom.com/>  
<http://manuelarenas.blogspot.com.es/>  
<http://maykellinares.blogspot.com.es/>  
<http://www.michelacosta13.com/>  
<http://www.montalvanartcuellar.fr/>  
<http://www.vincenchart.com/bin-debug/Vincench.html>  
<http://www.queloides-exhibit.com/>  
<http://susanapilardelahantematienzo.blogspot.com.es/>  
<http://www.thefarbercollection.com/>  
<http://www.youtube.com/watch?v=74AGT89WKlw&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=cErRnDE9YBc>  
<http://www.youtube.com/watch?v=RWvOuFLrK58&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=7kDIDR1WBeM&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=c5ndwRL2usQ&feature=related>  
<http://www.youtube.com/watch?v=gDqJohPmPoQ&feature=relmfu>  
<http://dubois.fas.harvard.edu/video/queloides-race-and-racism-cuban-contemporary-art-elio-rodriguez>  
<http://www.havana-cultura.com/es/int/artes-plasticas/rene-pena/arte-cuba>

---

## ANEXOS / ÍNDICE

**FICHA DE EXPOSICIÓN**

1 *Queloides I Parte.*

**FICHA DE EXPOSICIÓN**

3 *Ni músicos ni deportistas.*

**FICHA DE EXPOSICIÓN**

6 *Queloides II.*

**DOCUMENTOS**

9 Folletos de exposiciones.

10 *Queloides I Parte.*

16 *Ni músico ni deportista.*

24 *Queloides.*

**ENTREVISTA**

29 *Queloides, la saga: conversando con Alexis Esquivel.*  
Por Suset Sánchez.

**IMÁGENES**

34 Introducción.

**IMÁGENES**

74 Capítulo 1.

**IMÁGENES**

83 Capítulo 2.

---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### TÍTULO

*Queloides I Parte.*

### LUGAR

Casa de África, La Habana.

### FECHA

Enero de 1997.

### COMISARIOS<sup>1</sup>

Alexis Esquivel y Omar-Pascual Castillo.

### ARTISTAS<sup>2</sup>

Alvaro Almaguer, Manuel Arenas, Omar-Pascual Castillo, Roberto Diago, Alexis Esquivel, René Peña, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez, José Ángel Vincench.

---

### OBRAS<sup>3</sup>

#### ÁLVARO ALMAGUER

Título desconocido.

1997. Óleo sobre tela. Medidas desconocidas.

#### GERTRUDIS RIVALTA

Título desconocido.

1997. Óleo y ramas de árboles sobre tela. Medidas desconocidas. (No existe documentación sobre la obra).<sup>7</sup>

#### MANUEL ARENAS

(No existe documentación sobre la obra).<sup>4</sup>

#### ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: The Temptation of the Joint Venture.*

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.

#### OMAR-PASCUAL CASTILLO

Serie *Fulgor interno.*

1997. Foto instalación. Dimensiones variables.

#### ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: Gone with the Macho.*

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.

#### ROBERTO DIAGO

*Maternidad.*

1995. Cemento y asfalto sobre loneta. 100 x 135 cm.

(No existe documentación sobre la obra, la pieza no se conservó debido a la composición de sus materiales).<sup>5</sup>

#### ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: Macho Forever.*

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.

#### ALEXIS ESQUIVEL

*Cuatro maneras de alisar el cabello.*

1997. Políptico. Óleo y técnica mixta sobre lienzo.

60 x 60 cm c/u.

#### ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: La leyenda del Macho.*

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.

#### RENÉ PEÑA

Serie *De mi relación con los otros.*

1996. Impresión en gelatina. Medidas desconocidas.

#### DOUGLAS PÉREZ

(No existe documentación sobre la obra).<sup>6</sup>

#### JOSÉ ÁNGEL VINCENCH

*Autobiografía y motivos del folklore.*

1995. Dígito-pintura al óleo sobre tela. 140 x 140 cm.

---

<sup>1</sup> El término generalmente utilizado en Cuba es curador o curator (inglés).

<sup>2</sup> Listado por orden alfabético.

<sup>3</sup> Se ha tratado de reconstruir un listado de las obras incluidas en la exposición a través de distintas fuentes orales, escritas y audiovisuales, tales como videos documentales de la exposición, la mención en textos críticos, la recuperación hecha de algunas imágenes que aparecen en el catálogo de la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, la consulta a algunos de los artistas participantes en la muestra, fundamentalmente al artista y comisario Alexis Esquivel.

<sup>4</sup> En correo electrónico del 11 de febrero de 2013, el artista confirma que no existe documentación ni referencia sobre esa obra en sus archivos. Se ha tratado de buscar información también a través de los archivos de los comisarios y tampoco ha sido fructífera la gestión. Algunas de las piezas fueron compradas el mismo día de la inauguración de la muestra, por lo cual no existe documentación ni posibilidad de contactar con los coleccionistas después de quince años, teniendo en cuenta la precariedad tecnológica con que en esa época se hacían los registros de las exposiciones. Hay que tener en cuenta, además, que esta exposición tuvo lugar en un espacio fuera del habitual circuito artístico en Cuba, por lo que tampoco había una familiaridad con los procesos documentales de las exposiciones.

<sup>5</sup> Ha sido imposible establecer contacto electrónico con el artista. Quedamos pendientes de una consulta presencial en un próximo viaje a La Habana como extensión de la investigación del TFM para un proyecto de tesis doctoral.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> En correo electrónico del 15 de febrero de 2013, la artista confirma que no existe documentación ni referencia sobre esa obra en sus archivos. Véase nota número 4 de este anexo.

---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### ACTIVIDADES PARALELAS

La exposición estuvo integrada en un evento teórico que constituyó su marco, *Encuentro de Antropología de la Transulturación*, Casa de África, La Habana, enero de 1997.

### CATÁLOGO

Folleto adjunto (Copia). Contiene los textos:

CASTILLO, Omar-Pascual, "Reliquias heredadas (Una visión "accidental" de la huella de la cultura negra en la Cuba de hoy)", en *Queloides I* (catálogo), La Habana, Casa de África, 1997, s.p.

ESQUIVEL, Alexis, "Prolegómeno No.1", en *Queloides I* (catálogo), La Habana, Casa de África, 1997, s.p.

### FUENTES<sup>8</sup>

DE LA FUENTE, Alejandro (ed.), *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (catálogo), Pittsburgh, Mattress Factory, 2010.

[http://www.queloides-exhibit.com/queloides\\_antecedentes1.html](http://www.queloides-exhibit.com/queloides_antecedentes1.html)

---

<sup>8</sup> Hacemos mención aquí de las fuentes bibliográficas aparecidas como literatura crítica específica en torno a la exposición, así como a entrevistas puntuales, dentro del marco de esta investigación, realizadas a algunos de los protagonistas de estos proyectos.

---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### TÍTULO

*Ni músicos ni deportistas.*<sup>1</sup>

### LUGAR

Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño,  
La Habana.

### FECHA

Diciembre de 1997.

### COMISARIO

Ariel Ribeaux Diago.

### ARTISTAS<sup>2</sup>

Manuel Arenas, Alexis Esquivel, René Peña, Douglas Pérez, Elio Rodríguez.

---

### OBRAS<sup>2</sup>

#### MANUEL ARENAS

*Exit.*

1997. Instalación. Dimensiones variables.

#### RENÉ PEÑA

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

#### MANUEL ARENAS

*Problema ideológico I.*

1997. Instalación. Dimensiones variables.

#### RENÉ PEÑA

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

#### MANUEL ARENAS

*Problema ideológico II.*

1997. Instalación. Dimensiones variables.

#### DOUGLAS PÉREZ<sup>4</sup>

*Tiempo muerto.*

1997. Óleo sobre tela. Dimensiones desconocidas.

#### ALEXIS ESQUIVEL

*Pianísimo concierto en clave-es de I-fa.*

1997. Instalación. Dimensiones variables.

#### DOUGLAS PÉREZ

*Mixto Brancusi.*

1997. Hierro y cemento. Dimensiones desconocidas.

#### RENÉ PEÑA<sup>3</sup>

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

#### ELIO RODRÍGUEZ

*Serie Las perlas de tu boca.*

1995<sup>5</sup>. Serigrafía. 70 x 50 cm.

#### RENÉ PEÑA

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

#### RENÉ PEÑA

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

#### RENÉ PEÑA

Sin título.

Año desconocido. Fotografía. Dimensiones desconocidas.

---

<sup>1</sup> Un error tipográfico en el folleto de la exposición indujo a la aparición del título de la muestra en singular: "Ni músico ni deportista", mientras que el resto de fuentes consultadas, incluso las pertenecientes al propio comisario Ariel Ribeaux, citan el título en plural: "Ni músicos ni deportistas".

<sup>2</sup> Se ha tratado de reconstruir un listado de las obras incluidas en la exposición a través de distintas fuentes orales, escritas y audiovisuales, tales como la mención en textos críticos, la recuperación hecha de algunas imágenes que aparecen en el catálogo de la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, la consulta a algunos de los artistas participantes en la muestra en ausencia del comisario fallecido, fundamentalmente al artista Alexis Esquivel, que participó activamente en la coordinación y diseño del proyecto. En este caso, la anotación explícita de las obras expuestas en el folleto de la muestra ha facilitado la labor de localización de imágenes y elaboración de la ficha técnica de las piezas.

<sup>3</sup> De René Peña se sabe que participó en la exposición con seis fotografías, por la nota en el folleto de la muestra, pero no se precisan datos técnicos de cinco de las obras ni se ha encontrado documentación de las mismas.

<sup>4</sup> Aunque aparece en el folleto de la exposición y estaba incluido en la selección curatorial, finalmente sus obras no fueron expuestas por un problema de gestión, según consta en la nota número 10 de la fuente escrita citada en este anexo (Ribeaux, p. 57).

<sup>5</sup> Aunque en el folleto de la exposición aparece datada en 1996 esta obra, los archivos del artista la catalogan dentro del año 1995.  
Ver: <http://www.eliorodriguez.com/perlas.html>

---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### ACTIVIDADES PARALELAS

La exposición estuvo integrada en un evento teórico que constituyó su marco, *Encuentro de Antropología de la Transulturación*, Casa de África, La Habana, enero de 1997.

### CATÁLOGO

Folleto adjunto (Copia). Contiene los textos:

RIBEAUX, Ariel, "La piel, las máscaras, el individuo", en *Ni músico ni deportista* (catálogo), La Habana, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, 1997, s.p.

### FUENTES

RIBEAUX, Ariel, "Ni músicos ni deportistas (Notas para El libro oscuro)", en *Artecubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 52-59.

[http://www.queloides-exhibit.com/queloides\\_antecedentes2.html](http://www.queloides-exhibit.com/queloides_antecedentes2.html)

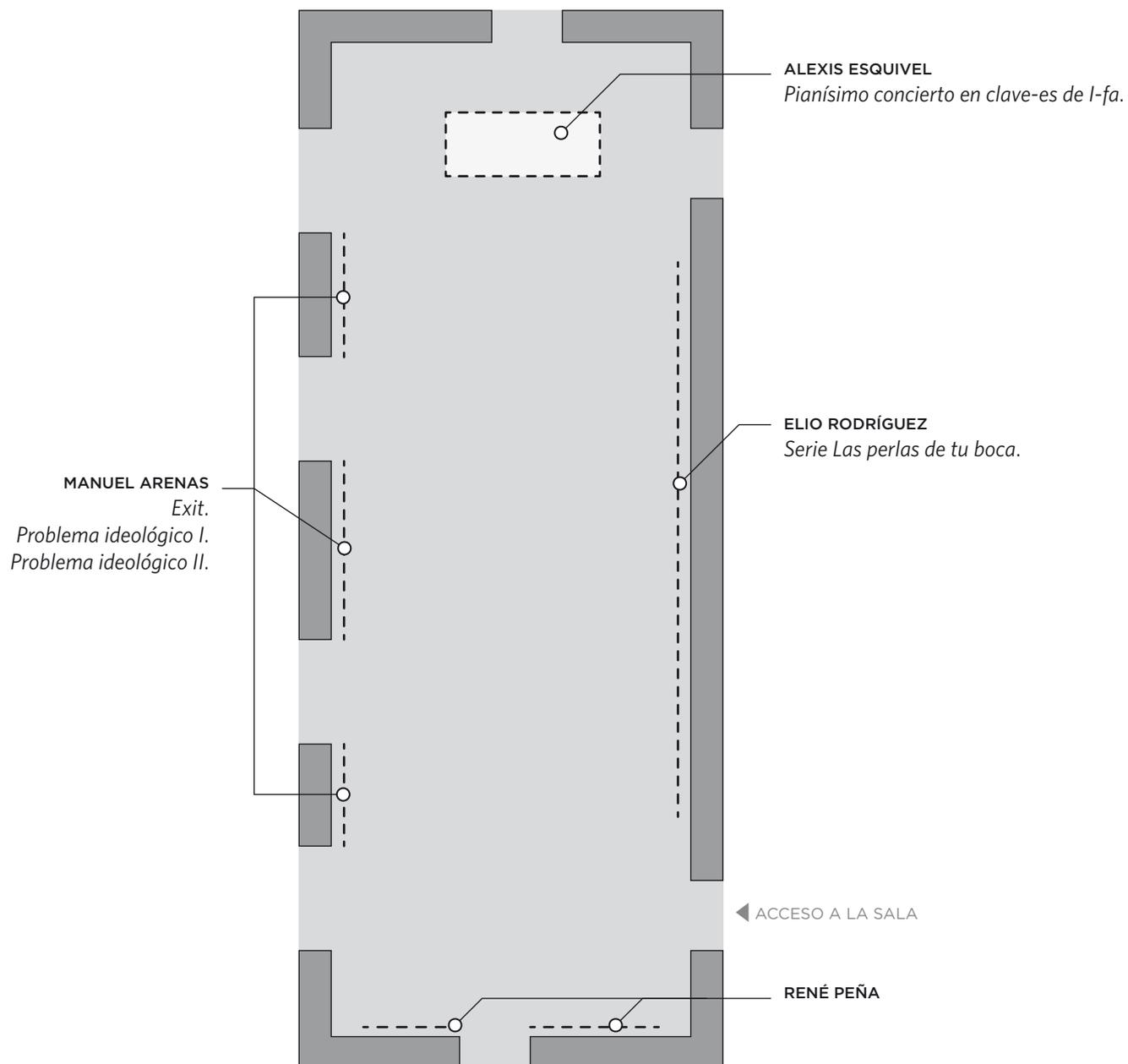
## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### TÍTULO

*Ni músicos ni deportistas.*

### LUGAR

Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño,  
La Habana. Sala Barreto.



---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### TÍTULO

*Queloides II.*

### LUGAR

Centro de Desarrollo de las Artes Visuales,  
La Habana.

### FECHA

Septiembre de 1999.

### COMISARIO

Ariel Ribeaux Diago.

### ARTISTAS

Juan Carlos Alom, Pedro Álvarez, Manuel Arenas,  
Alexis Esquivel, Andrés Montalván, René Peña,  
Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez,  
Lázaro Saavedra, José Ángel Toirac.

---

### OBRAS<sup>1</sup>

#### JUAN CARLOS ALOM

*Mi madre.*

1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.

#### JUAN CARLOS ALOM

*Un libro abierto.*

1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.

#### JUAN CARLOS ALOM

*Sin título.*

1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.

#### PEDRO ÁLVAREZ

*Autorretrato como artista radical.*

1999. Díptico: collage, resina acrílica y óleo sobre tela.  
114 x 146 cm c/u.

#### MANUEL ARENAS

*Cuidado hay negro.*

1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.

#### MANUEL ARENAS

*Cuidado hay perro.*

1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.

#### MANUEL ARENAS

*Carne de identidad.*

1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.

#### MANUEL ARENAS

*Tiro al negro.*

1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 90 x 120 cm.

#### MANUEL ARENAS

*Sin título.*

1999. Creyón, tinta offset y óleo sobre cartón. 60 x 80 cm.

#### ALEXIS ESQUIVEL

*La sogá maravillosa.*

1999. Performance e instalación. Dimensiones variables.

#### ALEXIS ESQUIVEL

*Estudio comparativo de la composición étnica  
en el sector artístico.*

1999. Documento. Dimensiones variables.

#### ANDRÉS MONTALVÁN

*Ganar o perder.* De la serie *Impresiones.*

1999. Acuarela y óxido sobre papel. 55 x 75 cm.

#### ANDRÉS MONTALVÁN

*La sagrada familia.*

1997. Impresión fotográfica sobre tela. 200 x 120 cm.

#### ANDRÉS MONTALVÁN

*La construcción del cuerpo.*

1997. Escultura en alambroñ soldado, cemento y polea.  
Escala humana.

#### RENÉ PEÑA

*6 fotografías de la Serie Man Made Materials.*

1998-2000. Impresión en gelatina. 40,5 x 50 cm c/u.

#### DOUGLAS PÉREZ

*Barbies.*

1999. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm.

#### DOUGLAS PÉREZ

*Milky Way.*

1999. Óleo sobre tela. 80 x 70 cm.

#### DOUGLAS PÉREZ

Título desconocido.

1999. Óleo sobre tela. Dimensiones desconocidas.

#### GERTRUDIS RIVALTA

*They are getting married.*

1996. Asfalto sobre mosquitera. Dimensiones variables.

#### GERTRUDIS RIVALTA

*El gallero.*

1996. Asfalto sobre mosquitera. Dimensiones variables.

---

<sup>1</sup> Se ha tratado de reconstruir un listado de las obras incluidas en la exposición a través de distintas fuentes orales, escritas y audiovisuales, tales como vídeos documentales de la exposición, la mención en textos críticos, la recuperación hecha de algunas imágenes que aparecen en el catálogo de la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, la consulta a algunos de los artistas participantes en la muestra en ausencia del comisario fallecido, fundamentalmente al artista Alexis Esquivel, que participó activamente en la coordinación y diseño del proyecto.

---

## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### OBRAS

**GERTRUDIS RIVALTA**

Título desconocido.

1996. Asfalto sobre papel. Dimensiones desconocidas.

**LÁZARO SAAVEDRA**

*Objetos encontrados (Homenaje a Duchamp).*

1999. Instalación: tinta sobre papel. Dimensiones variables.

**ELIO RODRÍGUEZ**

*Eclipse.*

1999. Acrílico sobre tela y escultura blanda. 120 x 120 x 30 cm.

**JOSÉ ÁNGEL TOIRAC**

*La coronación de Oshún.*

1999. Óleo sobre tela enmarcada en flecos de color amarillo y oro. 97 x 113 cm.

### CATÁLOGO

Folleto adjunto (Copia). Contiene los textos:

RIBEAUX, Ariel, *Queloides* (palabras al catálogo), La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1999.

### FUENTES

Vídeo documentación de la exposición:

<http://www.youtube.com/watch?v=cErRnDE9YBc>

"Franqueza y profundidad ante un tema crucial", en *Coordenadas*, La Habana, MINCULT, año 3, no.7, 1999, p. 2.

HERNÁNDEZ, Ignacio, "La imagen del negro en los 90", en *The Miami Herald*, Miami, 12 de septiembre de 1999.

VINCENT, Mauricio, "Once artistas tratan los conflictos del racismo en la Cuba actual", en *El País*, Madrid, Jueves 30 de septiembre de 1999, disponible online:

[http://elpais.com/diario/1999/09/30/cultura/938642404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/09/30/cultura/938642404_850215.html)

DE LA FUENTE, Alejandro (ed.), *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* (catálogo), Pittsburgh, Mattress Factory, 2010.

Página de la exposición en el sitio AfroCubaWeb

<http://www.afrocubaweb.com/artevisuales.htm>

[http://www.queloides-exhibit.com/queloides\\_antecedentes3.html](http://www.queloides-exhibit.com/queloides_antecedentes3.html)

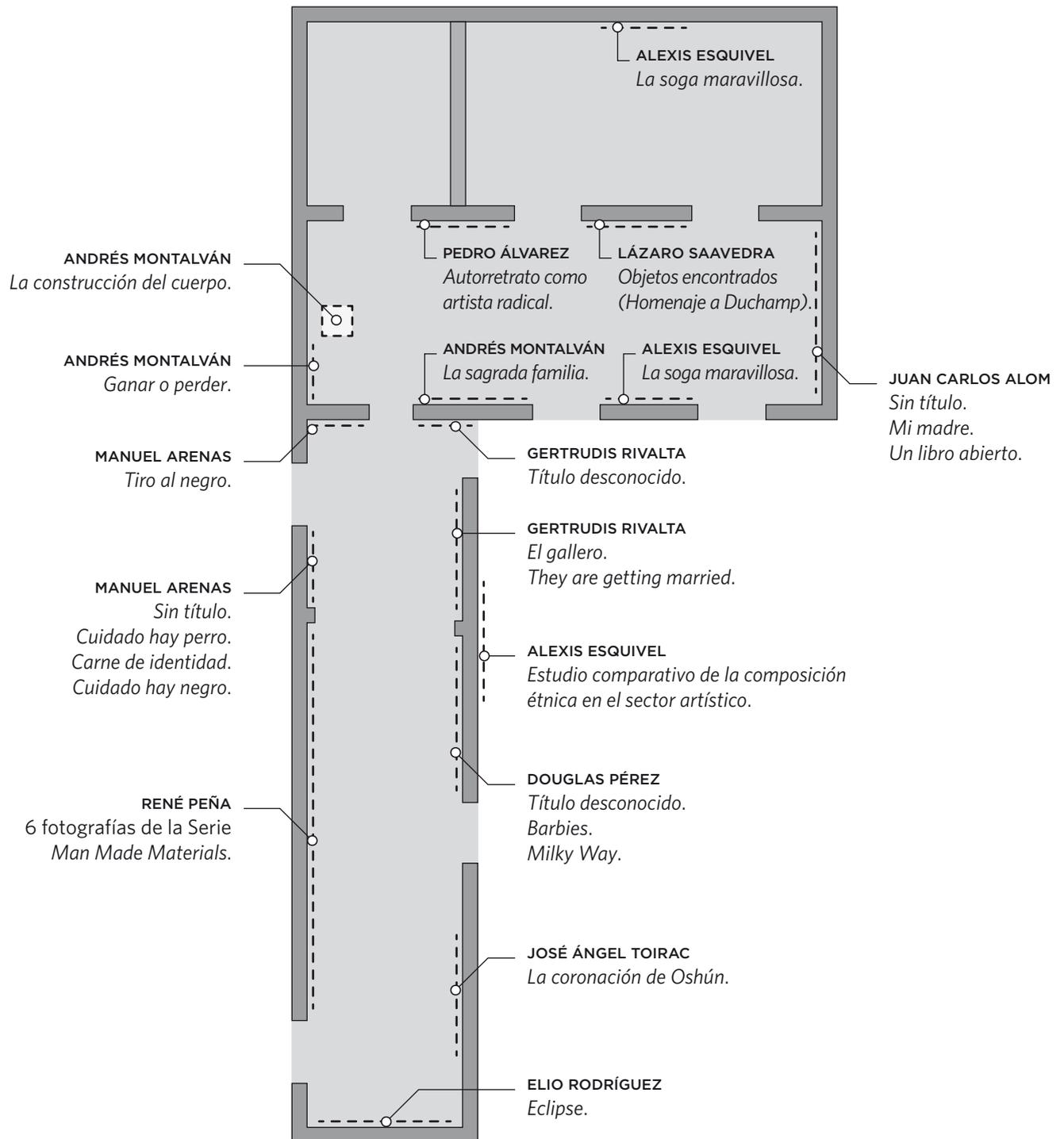
## ANEXOS / FICHA DE EXPOSICIÓN

### TÍTULO

*Queloides II.*

### LUGAR

Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana.





# QUELOIDES

## I PARTE

Alvaro Almaguer

Manuel Arenas

Roberto Diago

Aléxis Esquivel

Omar-Pascual C.

René Peña

Douglas Pérez

Gertrudis Rivalta

Elio Rodríguez

José Angel Vincench

---

CASA DE AFRICA

Enero 1997

## RELIQUIAS HEREDADAS

(una visión "accidental" de la HUELLA de la Cultura NEGRA en la Cuba de hoy).

-I-

En muchas ocasiones se habla de la presencia (real) de la *Cultura Africana* en lo que con el transcurso de unos III ó V siglos se ha dibujado como la *Cultura Cubana*, desde una óptica -puramente-etnológica, o sea: tratando de enfocar el análisis socio-cultural hacia aquellos rasgos (o **marcas**-derroteros) distintivos que posibilitan estructurar Nociones de **Lo-NEGRO** como herencia racial. O, como plantea la Profesora Lupe Álvarez, hacia esa "... tendencia a la esteriotipación de las nociones acerca de *lo propio*...", que lo designan como reminiscencia ancestral.

Nuestra opción en tanto a METODOLOGIA analítica (o: EPISTEMA, como diría Foucault) para *enunciar* una inscripción-crítico-descriptiva que pretende develar "ALGO" acerca de **Lo-NEGRO** como vestigio o evidencia (que late) en lo que con naturalidad asumimos como *Lo-Cubano*; se afilia- "entonces a un estilo- de pensamiento-prágmático-especulativo" que está más a tono con lo globalmente conocido como los Estudios Culturales, los cuales proporcionan interpelar la Realidad (o el contexto que nos toca) desde una perspectiva más combinada y multidireccional, dentro de los que nos apoyamos mucho más en los instrumentos con los que cuenta la Sociología, la Estética y las Teorías de las Artes, para acceder a lo que es en el **campus** (a lo Bordieau) "invadido"... lo fenomérico, y sus esencias, o: Lógicas de SENTIDO.

-II-

El panorama plástico de la Cuba contemporánea se comporta como uno de los más múltiples e inasibles de los que en la Latinoamérica de hoy, hacen gala de sus mapas más definitorios. En una situación que nosotros denominamos : post-fundacional, ese panorama cuenta YA con destinos terminales a modo de SINTOMAS que lo ontologizan como Espacio de IDENTIDAD diferenciada, es decir: Espacio "OTRO" , y uno de esos síntomas que

lo caracterizan y definen es el peculiar **MODELO** (si es que así puede denominarse este fenómeno tan abigarrado y barroco-laberíntico) de cómo se ha incorporado el Saber Cultural **NEGRO** a el **Árbol** (geneológico) de la también reciclada o yuxtapuesta-implantada Cultura Occidental, y viceversa.

Peculiaridad dada en el hecho de que **Lo-NEGRO** es instalado como "detonador" de enunciados socializadores de preocupantes como:

la herencia mágico-religiosa, el **MODELO** de la vida **NEGRO**, y su carácter críptico-marginal o marginado... ex-esclavizado, y el des-doblamiento de **Lo-NEGRO** como máscara fetichista, folklorista o turística que coloca en el discurso plástico "culto" una **IRONIA** de trueque de Sentidos, o: articulación de los resortes (humorístico-sarcásticos) de nuestra Noción de Ideosincrasia-**NEGRA**, para ridiculizar situaciones sociales X's, que no están fuera del alcance de relaciones racistas de convivencia.

### -III-

Como es de suponer, de una vez y por todas, los procesos mentales a los que conlleva el sincretismo o los procesos transculturales de la hibridación más moderna conducen igualmente a una aceptación *innata* de una amalgama de metódicas donde confluyen (en igualdad de condiciones):

Marx y Freud, Levi Strauss y Ernest Cassirer, Marcuse y Adorno, Benjamín y Lezama Lima, Donald Kuspit y U. Eco, entre otros; ante lo que casi no hay otra salida que el deliberar sus inquietudes comunicacionales (como **SUJETO** Artístico) en un meollo epistémico, en el cual lo referente a su **praxis**-ejecutante se dirige, más que nada, hacia la desnudez de sus más profundas y descarnadas ontologizaciones. Es decir: hacia sus "simples" primeras problemáticas, donde los patrones grandielocuentes de la narrativa falocéntrica del más puritanismo **BLANCO** son violados, transgredidos o subvertidos por esta *mestiza* necesidad de mini-elocuencia fragmentada y/o fragmentaria.

Ante muchos de los artistas más consecuentes con su eticidad-ideo-estética, el:

¿**CUAL ES TU CONFLICTO?**, es la pregunta respuesta.

Así, **Lo NEGRO** se manifiesta como un elemento catalizador de sacralidades personales que los artistas por su condición de "interlocutores" dimensionan al **status** de cosmologías o cosmogonías reflexivas, ante las que o mediante las que estos **HACEDORES** entablan una alternativa dilucidante de sus diálogos más verídicos, y donde los nexos de:

"Lo irónico y lo mítico, lo sacrílego y lo ritual, lo cotidiano y lo histórico, se alternan (o truecan, como ya dijimos), abriendo niveles de comunicación que exceden a los habituales en nuestro contexto (ya que al problematizarlos en re-funcionalizaciones particulares del Individuo, activado éste como ente portador de una conciencia social dominante o **INTERVENTORA**, lo universalizan)... donde es posible (por su sentido "sintético-y-sintetizador", típico de **Lo MESTIZO**, más allá de su maquillaje o carnavalización)... que una Lectura de esta muy específica producción simbólica pueda reducir su fuerza icónica (hasta) una motivación única de documentar una (o la) experiencia común, (que puede serles a muchos, como:) artísticamente banal".<sup>1</sup>

Pero en cambio, para nuestra circunstancia macro-o-microcultural resultan puntos de focalización ineludibles, que de una forma u otra, activan (o minan) la demarcación de territorios que nos auto-documentan como retablos-sitios-o-relicarios de la Memoria (nuestra), o... Espacios posibles para la convergencia democrática y participativa de **EI OTRO**. Gracias a Dios, obviando la clásica mirada paternal del **UNO** para con el "*Buen Salvaje*". Por tanto, sin espejismos.

Omar Pascual Castillo. La Habana, Cuba. Enero de 1997.

<sup>1</sup>. Cita alterada por mí de: Osvaldo Sánchez, del texto: "Martha María", publicado en el catálogo de la artista en la XXI Bienal Internacional de Sao Paulo, C.D.A.V., La Habana, Cuba, 1991.

## PROLEGOMENO No. 1

El proceso de inter-acción cultural Africa-Europa en el contexto latinoamericano, y más específicamente, en el caribeño, o sea, el nuestro, como es sabido, estuvo condicionado por relaciones socio-económicas violentas (esclavistas), las cuales dotaron al propio proceso de integración cultural de una compleja especificidad de carácter traumático, que aun en nuestros días no deja de problematizarnos constantemente, pues dicho proceso es en la actualidad la imagen de un cuerpo con borrosas cicatrices y notables *QUELOIDES*, que precisan de una fina y sofisticada cirugía, que junto a los métodos más contemporáneos de lectura de los fenómenos culturales sea capaz de "esbozar" (finalmente) una "nueva" re-lectura de esta FRANKENSTEIN (sincrética) que es nuestra cultura.

El MODELO multicultural es una tendencia que parece rimar con el desarrollo de los medios de homogenización macro-cultural, a la vez, que parece ser contrarrestada por ellos mismos esta ambigüedad le da una complejidad inusitada al fenómeno *en sí*; de ahí que sea tan importante desarrollar una comprensión actualizada de los MODELOS de HETERODOXIA cultural en sus sentidos más específicos, para luego contar con herramientas eficaces para el desarrollo ulterior de cualquier programa de emancipación o democratización cultural a escala global.

Es ya tradicional en el campo de las Artes Visuales en Cuba una preocupación de los artistas por acercarse a los procesos de integración (hibridación, o sincretismo) cultural desde un punto de vista etnológico, etnográfico y en el peor de los casos folklóricos (y/o folklorizantes); dar una visión "otra" desde un punto de vista sociológico es la preocupación fundamental de los artistas jóvenes aquí reunidos, para intentar manifestar una arista poco reflejada (explícitamente) por el Arte, pero que no por ello resulta menos sintomática a la hora de penetrar en el análisis de estos tópicos, y que por demás permite una postura de distancia crítica que posibilitan figurarse el problema como proceso continuo y presente, No como pretérito investigable.

**PROYECTO Y CURADURIA**

Alexis Esquivel Bermúdez

Omar Pascual Castillo

**DISEÑO DE CATALOGO**

Orlando Silvio Silvera Hdez

---

**QUELOIDES I PARTE**, es una muestra que se integra de manera modesta al **ENCUENTRO DE ANTROPOLOGIA DE LA TRANSCULTURACION**, efectuado en el mes de Enero de 1997, en La Habana, CUBA.

**NI MUSICO NI DEPORTISTA**

**Exposición Colectiva**

**RENE PEÑA  
MANUEL ARENAS  
ALEXIS ESQUIVEL  
DOUGLAS PEREZ  
ELIO RODRIGUEZ**

**CENTRO PROVINCIAL  
DE ARTES PLASTICA Y DISEÑO**

**Ciudad de La Habana**

**Diciembre 1997**

**CREDITOS:**

Texto y Curaduría: Aírel Ribeaux Diago

Montaje Taller de Montaje C.P.A.P.D.

Impresión de catálogo: Taller de Serigrafía "René Portocarrero".

Agradecimientos especiales a Alexis Esquivel por su ayuda.

MI MUSICO NI DEPORTISTA

Exposición Colectiva

IRNE TENA

MANUEL ARENAS

ALEXIS ESQUIVEL

DOUGLAS PEREZ

ELIO RODRIGUEZ

CENTRO PROVINCIAL

DE ARTES PLASTICA Y DISEÑO

Ciudad de La Habana

Diciembre 1997

## LA PIEL, LAS MASCARAS, EL INDIVIDUO

La sola mención de la palabra raza genera expectativas, sobre todo dependiendo de quien la pronuncie. Obviar la diferencia de posiciones en cuanto a este tópico sería ciertamente "el engaño de las razas", o, más bien, el autoengaño.

De cualquier visión social humanista prefiero dudar por totalizadora; en el fondo de todo asunto queda el individuo. La Revolución Francesa nos legó una intachable declaración de derechos del hombre, el problema es que no se aplicaba igual la igualdad en París que en Fort-deFrance (Martinica); tal vez siguiendo la máxima de que todos somos iguales pero somos más iguales que otros.

En nuestro país, como en cualquier otro, pese a que la constitución establece la igualdad, esta es asumida de forma diferente de acuerdo al sujeto —otra vez el individuo— que la esgrima, la utilice o la manipule según sus propios intereses. Amparándome en los dictados filosóficos del judío viciés K.M. sobre el defase existente entre ser y conciencia social y en casi cuatro décadas —insuficientes como período histórico —en las que tentativas de cambio social de visión hacia el individuo negro (y todo lo que esto conlleva: espacio social, percepción cultural, reivindicación histórica, etc.) no han sido todo lo efectivas que se esperaban. (1)

En las artes plásticas cubanas la utilización de la imagen del negro como raza ha gozado de todas las manipulaciones habidas y por haber. Lo más común ha sido explotarla desde el punto de vista religioso, ora folclorista, ora empastando —empastando— conceptos de raza e identidad a fin de tamizar o eludir un punto que debido a las connotaciones políticas que podría acarrear su disección por lo delicado de su tratamiento, pocos se atreven a tocar. La crítica, salvo excepciones, ha hecho lo mismo.

*Ni músicos ni deportistas* intenta, desde una perspectiva gnoseológica, reflexiva, histórica, puramente artística e igualmente individual, llamar la atención sobre creadores y obras que, aunque en algunos casos el tema no constituya el centro de sus poéticas, sí de manera tangencial y hasta a veces inconsciente, sus discursos conceden un espacio para re-pensar el vasto campo donde se mezclan sociología, antropología, ideología, política, etnología, etc., en relación con la raza negra, campo que de forma reducida y peyorativa —no exenta, por supuesto, de implicaciones racistas— muchos denominan *negritud*.

(1) Ver: Revista TEMAS, No. 7, 1996, págs. 4-64.

La diferencia ostensible entre todo *sujet* negro con uno blanco (no sé hasta qué punto puede ser categoría lo que la melagenina dona) que haya abordado el tema como creador radica en que este, a menos en una ocasión dentro de su obra, se ha valido de la autorrepresentación como manera de convertirse en blanco (diana) donde confluyen y acaecen los conflictos raciales y específicamente culturales que una cultura dominante —eurocentrista— ha impuesto y de la cual le es imposible escapar pues, a fin de cuentas, respondemos a esos modelos. He aquí donde se imbrican el protagonismo fetichista y manipulador del negro como paradigma de potencia sexual y virilidad a ultranza (Elio Rodríguez); la Historia (la de los historiadores) como instrumento difuminador, tamizador y alienador a conveniencia de individualidades mediante sus modelos prefijados de “occidentalización” (Alexis Esquivel); la esencia dialógica en cuanto a la precisión de conceptos aines al ente social negro —raza y masculinidad— aprovechando objetos que pueden funcionar como símbolos integrativos y/o contrastes —paraguas negro, muñeca blanca— estableciendo relaciones interraciales y eróticas consigo mismo que a su vez reproducen mecanismos de carácter social (René Peña); o la sutileza de conflictos “ideológicos” gualitaristas (Manuel Arenas). Douglas Pérez, por su parte, en incómoda y a la vez aprovechable posición de observador y juez, se remite a la plantación decimonónica para, desde un pasado-presente, jugar —y divertirse— con la ambigüedad de contornos indefinidos que una “identidad” cambiante e inexacta le ofrece y propone transmutar en amorfo emblema.

Esta muestra también presenta sus contornos amorfos ya que todo emblema es cuestionable, toda máscara engendra una visión equivocada, todo término o sonido puede ser al mismo tiempo propio y ajeno si en definitiva —y definiendo— no somos deportistas, ni músicos tampoco, creo.

Ariel Ribeaux Diago

Diciembre 1991

*Manuel Arenas Leonard* (C. de La Habana, 1966)

*Estudios Académicos*

1979 Graduado Escuela Elemental de Artes Plásticas, La Habana.

1983 Graduado Escuela Provincial de Artes Plásticas "San Alejandro", La Habana.

1992 Graduado Instituto Superior de Arte (I.S.A.), La Habana.

*Exposiciones Personales*

1994 M.M.A.L., Casa de la Comedia, La Habana.

*Pintura del Deseo*, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana.

*Exposiciones Colectivas*

Ha participado en varias exposiciones colectivas dentro y fuera del país.

Obras en colecciones privadas en Canadá, Francia, Alemania, USA, Perú, España y Checoslovaquia.

*Obras:*

Problema Ideológico I Instalación. 1997.

Problema Ideológico II Instalación. 1997.

*Alexis Esquivel Bermúdez* (Pinar del Río, 1968)

*Estudios Académicos*

1991 Licenciatura en Educación Plástica, Instituto Superior Pedagógico "Enrique José Varona", La Habana.

*Exposiciones Personales*

1998 *Tempestades Engomadas*, Casa de la Cultura, La Palma, Pinar del Río.  
*Dibujos y Pinturas*, Galería de Arte, San Cristóbal, Pinar del Río.

1989 *Exposición crítica: yo desde el asfalto*, Facultad de Artes ISPEJC, La Habana.

1994 *Retratos Históricos*, Casa del Joven Creador, La Habana, Cuba.

1995 *Histeria Universal (otras neurosis del ser)*, Galería Espacio Estudio, La Habana, Cuba.

1996 *Los prejuicios del entendimiento*, Galería Taller de Serigrafía René Portocarrero, La Habana, Cuba.

1997 *Fragmentos del olvido*, Centro de Arte 23 y 12, La Habana, Cuba.

### *Exposiciones Colectivas*

Ha participado en varias exposiciones colectivas en Cuba y en el exterior. Obras en colecciones privadas en Cuba, USA, Canadá, Italia, Brasil y México.

#### *Obras:*

Pianismo concierto en clave de Fa. Instalación. 1997.

René de Jesús Peña González (C. de La Habana, 1957)

#### *Estudios Académicos*

Licenciatura en Lengua Inglesa. ISPLE. Universidad de La Habana.

#### *Exposiciones Personales*

1991 *Crónicas de Ciudad*, Fototeca de Cuba, La Habana.

1993 *Muestra Fotográfica*, La Madriguera, La Habana.

1995 *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, Complejo Cultural Yara, La Habana.

1996 *Dakoto Blue, Rituales y Autorretratos en "El voluble rostro de la realidad"*. "Siete fotografías cubanos", C.D.A.V., La Habana.  
*Doctrinas de lo Impropio*, Fototeca de Cuba, La Habana.

1997 *Man Made Materials*, Galería Taller de Serigrafía René Portocarrero, La Habana.

*Memorias de la Carne*, VI Bienal de La Habana, La Habana.

#### *Exposiciones Colectivas*

Ha participado en numerosas exposiciones colectivas.

Obras en diversas colecciones como Archivo Fotográfico Toscano, Italia; Reinhart Schultz Collection, Alemania; Southeast Museum of Photography, Daytona, USA; Colección Casa de las Américas, así como en colecciones privadas.

#### *Obras:*

S/T Fotografía

S/T Fotografía

S/T Fotografía

S/T Fotografía

S/T Fotografía

De la serie *Muñeca mía* Fotografía

Douglas D. Pérez Castro (Cienfuegos, 1972)

*Exposiciones Personales*

- 1991 *El Póster Psicodélico*, Galería del ISA, La Habana.  
1995 *Cómo acabar de una vez y por todas con la cultura*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana.  
1996 *El Ingenio de la Imaginación Cubana*, Galería La Acacia, La Habana.

*Exposiciones Colectivas*

Ha sido parte de numerosas exposiciones colectivas.

Obras en colecciones públicas y privadas en Cuba, Bélgica, España y USA.

*Obras:*

- |                |                 |      |
|----------------|-----------------|------|
| Tiempo muerto  | Oleo/Tela       | 1997 |
| Mixto Brancusi | Hierro, Cemento | 1997 |

Elio Rodríguez Valdés (C. de La Habana, 1966)

*Estudios Académicos*

- 1988 Academia de Artes Plásticas "San Alejandro", La Habana.  
1989 Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana.

*Exposiciones Personales*

- 1989 *Mami, qué sera lo que quiere el negro*, Galería Luis de Soto, Fac. de Artes y Letras, Univ. de La Habana, La Habana.  
1991 *El Macho*, Centro Prov. de Artes Plásticas y Diseño, La Habana.  
1993 *Morboutopías*, Centro de Desarrollo de Artes Visuales, La Habana.  
1994 *Recent Works*, Artspace Gallery, Jersey City State College, USA.  
*Tropical*, Casa del Joven Creador, Colateral V Bienal de La Habana.  
1995 *Paladares*, Student Union Gallery, Jersey City State College, USA.  
1996 *Las Perlas de tu Boca*, Galería Taller de Serigrafía "René Portocarrero". La Habana.  
1997 *La Gran Salsa*, Galería 23 y 12, colateral VI Bienal de La Habana.

**Exposiciones Colectivas**

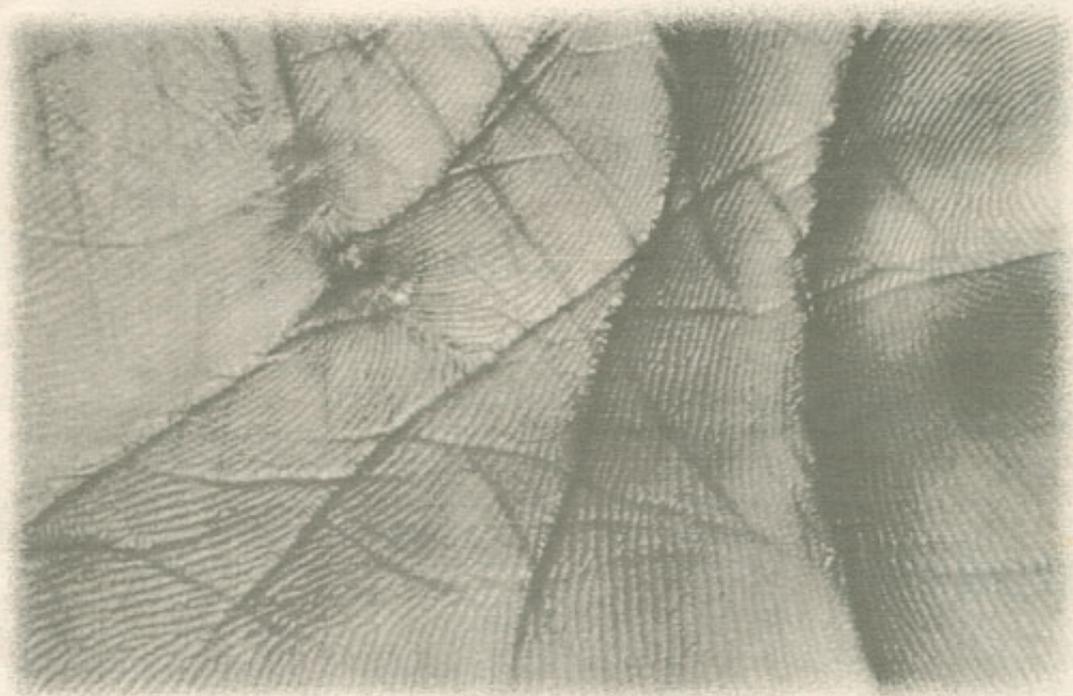
Ha formada parte de exposiciones colectivas en Cuba y en el extranjero.

Obras en colecciones públicas y privadas en Cuba, USA, Bélgica, Alemania.

**Obras:**

Conjunto de Serigrafías. Proyecto *Las Perlas de tu Boca*. Serigrafías 1996.

# QUELOIDES



CENTRO DE DESARROLLO DE LAS ARTES VISUALES  
SEPTIEMBRE  
1999

**E**n un principio esta exposición debía tener un subtítulo que era algo así como “la imagen del negro en el arte de los noventas”. Prescindi del mismo pues me parecía reductor e incapaz de englobar la multiplicidad de propuestas de diverso género presentes en esta muestra. El término *queloides* como título me resultaba mucho más general y en alguna medida, más abarcador de lo que con este proyecto me propuse (queloides, del griego, *jele*, tenaza, y *eidós*, apariencia: tumor en la piel producido por la evolución irregular de una cicatriz).

La idea de esta exposición parte de la intención de hacer notar ciertos rasgos presentes en la obra de muchos artistas, en la mayoría de los cuales si bien el tema racial no es el centro obsesivo de sus proyectos sí de manera tangencial e incluso inmanente esta preocupación o reflexión en torno a la raza —y todo lo que ella conlleva— podían ser palpables. Me llamaba la atención igualmente que la crítica de arte en Cuba no hubiera atendido a estos signos que comenzaron a verse de manera global a principios de la presente década —con una que otra incursión en la pasada— y que establecían de alguna manera diferencias en la forma de concebir la imagen del negro (como raza) con respecto al arte producido en la isla en decenios, e incluso, siglos anteriores. Ahora me preocupa que por la manía de etiquetar tan frecuente en nuestro medio se asuma la producción de aquellos que participan en esta muestra sólo desde esa óptica.

El siglo XIX fue pródigo en el tratamiento de esta imagen, sólo que la casi totalidad de quienes reflejaron al negro en sus obras eran artistas extranjeros fascinados por el color local y con una visión —ahora a nuestros ojos— un tanto despreciativa y humillante de dicha raza. El XX, las vanguardias sobre todo, asumió la imagen del negro —es decir, la vastedad de componentes culturales de dicha raza— enfatizando los aspectos religiosos en aras de sumar dichos componentes al complejo y variable concepto de identidad, algunos aún con ciertos rasgos de pintoresquismo. Es de hacer notar que en la etapa republicana, repleta de conflictos en el ámbito racial —la llamada Guerra de las Razas en el verano de 1912, por ejemplo—, resulte difícil hallar obras referidas a los conflictos sociales que existían en el país provocados por prejuicios raciales. Después de 1959 y hasta finales de los 80's el tema sigue asumiéndose desde la óptica de la religión afrocubana, aun cuando los prejuicios mantuvieron su presencia a pesar del triunfo de una revolución propugnadora de la igualdad.

En la presente década varios investigadores advierten no sólo la supervivencia, sino incluso el reforzamiento de los prejuicios raciales a nivel social. Así en 1996 la Revista TEMAS<sup>1</sup> publica un dossier referido a diversas cuestiones de orden racial en el país (una gran parte de los artículos se refieren a la persistencia y nueva fuerza tomada por los prejuicios raciales aunque expresados estos de manera sutil).

*Queloides* se articula precisamente como el intento de reunir un cúmulo de discursos y reflexiones que van más allá de la visión tradicional del negro en el arte cubano, tocando aristas álgidas del tema racial y reflexionando de forma puntual sobre estos problemas dentro de la sociedad cubana actual, e incluso a nivel global. La presente exposición está precedida por dos proyectos anteriores muy cercanos en este sentido: *Queloides (I Parte)*, curada por Alexis Esquivel y Omar Pascual Castillo, y *Ni músicos ni deportistas*, curada por el autor de este texto. La muestra es el resultado de una investigación<sup>2</sup> con el mismo título sobre dicho tema de la cual quiero traer a colación algunos puntos.

<sup>1</sup> Ver: Revista TEMAS, no. 7, 1996, pp. 4-64.

<sup>2</sup> *Ni músicos ni deportistas*, ponencia presentada en noviembre del pasado año en la Primera Bienal Nacional de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo Cubano donde obtuvo del premio de dicho evento (jurado integrado por Gerardo Mosquera, Erena Hernández, y Oscar Morriña). No se ha incluido como texto del catálogo por su extensión y porque debe publicarse próximamente en uno de los números de la Revista ARTECUBANO.

Uno de ellos es enfatizar sobre la idea de que las obras de los artistas integrantes de la exposición no se refieren únicamente a la "imagen", ni aun a discursos estrictamente raciales en el sentido de "denuncia". Los discursos a partir de esta década se complejizan discurriendo por canales diversos y al mismo tiempo unívocos lo cual los hace distanciarse del panfleto y de una actitud "militante" o agresiva, por una cuestionadora y reflexiva que igualmente se distancia de la simulación o la idea de recurrir al tema como estrategia de inserción en circuitos tan de moda en este fin de siglo que preponderan los discursos de los tradicionalmente relegados.

Por otra parte, la idea de agrupar a los participantes se esboza a partir de cinco puntos tópicos resultantes de la citada investigación los cuales quisiera reseñar brevemente:

1. *Autorrepresentación*: Necesidad de convertirse en blanco (diana), de autorrepresentarse como entes sobre los cuales confluyen estos prejuicios, ya que si bien los conflictos raciales son un hecho psicosocial, en nuestro contexto funcionan mayoritariamente de manera personal.

2. *Poder sexual como virtud (o viceversa)*: Una de las mas formas más frecuentes de atacar a la raza negra se ha dado mediante la utilización de pretextos (prejuicios) sexuales, asumiendo al negro como símbolo de sensualidad, paradigma de virilidad, algo que podría tomarse como virtud y que en el fondo es otra de las formas de discriminar pues se piensa en el negro como semental. El otro extremo ha sido más radical y más claro en su fobia: presentar al negro como un ser de lascivia incontenible, morboso y de apetito sexual desenfrenado.

3. *Occidente, agotamiento y crítica a sus modelos*: La crítica a los modelos culturales occidentales y el discurso sobre el agotamiento de sus códigos que se proponen como modelo y a partir de los cuales se prejuzga al otro. Ahora, lo simpático es que, como somos resultado de la cultura occidental, la operación utilizada es discursar con sus mismas armas subvirtiendo sus presupuestos y esgrimiendo recursos —las relaciones transtextuales, por ejemplo— que partiendo de sus marcos referenciales ironizan sus presupuestos.

4. *Historia*: En este punto se comprenden al menos tres campos: la historia universal, la nacional y la historia del arte (esta última muy relacionada con el tópico anterior). Los diversos modos en que se

presentan las reflexiones sobre este tópico tienen un denominador común: la necesidad de reivindicación histórica; el cuestionamiento de la Historia —sobre todo de quienes la construyen—, de su veracidad, en tanto instrumento difuminador, tamizador, alienador o ensalzador a conveniencia de procesos, hechos colectivos, individualidades, etc.

5. *Espacio*: Este también tiene sus puntos de contacto con el anterior. El segmento particular que más me interesa en este sentido es el espacio social, del cual se desprenden el espacio cultural, el familiar y el laboral. Aquí aludo a la necesidad de un espacio propio, del sentido de pertenencia, de reconocerse y ser reconocido en tanto ser social con especificidades y que estas sean respetadas o al menos comprendidas y toleradas. Esta necesidad de ubicación concreta responde al hecho de que por la manera en que sistemáticamente se han enjuiciado y valorado de forma errada los patrones de la raza negra como colectividad (sistema de pensamiento, comportamiento social, forma y proyecto de vida) esta padece de manera general de una carencia de autoestima. Y es por ello que finalmente se recurre al espacio familiar buscando la comprensión. En el laboral nos topamos con el clisé o arquetipo del negro como el individuo que realiza los trabajos más duros, espacio laboral que se le asigna tradicionalmente.

Finalmente me gustaría referirme a que esta exposición no ha incluido algunos artistas que de alguna manera abordan cuestiones relacionadas con la raza negra en sus obras pues sería preciso internarse en otras zonas del asunto. Asimismo espero que en esta muestra o a partir de ella se vean reducidos los tópicos a través de los cuales me he internado en el análisis de este segmento del arte cubano, lo que demandaría y obligaría a nuevos estudios y consideraciones sobre el tema.

A.R.D.

Antigua Guatemala, agosto de 1999.

arenas

elio

pedro alvarez

esquivel

gertrudis

peña

lázaro saavedra

montalván

douglas

alom

toirac

**Proyecto General, Caratula, Texto y Diseño de Catálogo**

Ariel Riberao Diego

**Foto de portada**

Rosé Peña, S/T, de la serie *Man Made Materials*

**Apoyo Organizativo C.D.A.V.:**

Isabel Hernández

**Montaje**

Harold Rodríguez

Dagoberto Alfonso

**Impresión**

Magna Terra editores

3a. calle 4-66 zona 2,

Ciudad de Guatemala, Guatemala

Tel/fax: (502) 238-0175

e-mail: [magnaterra@intelnet.gt.net](mailto:magnaterra@intelnet.gt.net)

*Agradecimientos a todos los amigos que creyeron en el proyecto y lo apoyaron con su participación, a los demás amigos del equipo de Magna Terra, y especialmente a Alicia Espinosa por encargarse de todo en mi ausencia.*

### **Queloides, la saga: conversando con Alexis Esquivel.**

Por Suset Sánchez.

La reciente inauguración en la Galería de Arte Universal Santiago de Cuba de *Drapetomanía: exposición homenaje al Grupo Antillano*, parece una ocasión oportuna para hablar de silencios, olvidos, mitos y rumorología en torno a una secuencia de proyectos que han situado en el centro de sus discursos las representaciones del racismo. En 1997, exposiciones como *Queloides. Primera parte*, con curaduría de Alexis Esquivel y Omar-Pascual Castillo, y *Ni músicos ni deportistas*, curada por Ariel Ribeaux, marcan el inicio de una periodización consensuada sobre una serie de proyectos monográficos que durante dos décadas se han encargado de dar visibilidad y desvelar las relaciones de poder y las huellas del colonialismo interno que persisten en las prácticas y los imaginarios de discriminación y racismo en la sociedad cubana. Al mismo tiempo, las voces críticas y las denuncias implícitas en el trabajo de un amplio grupo de artistas que participa en esas muestras donde se someten a revisión las imágenes del racismo dentro de los discursos históricos en la construcción de la nación cubana, conllevan un gesto de afirmación identitario sobre una conciencia étnica y el agenciamiento cultural de los afrodescendientes en el escenario social y político del presente.

### **¿Cómo surge la idea de hacer *Queloides*? ¿Había algún antecedente curatorial o expositivo que sirviera de fuente al proyecto? ¿Cómo se define la selección de artistas y obras participantes?**

En aquel momento no había pensado en ningún antecedente. Notaba que en el ambiente artístico cubano, a pesar de haber un predominio de una perspectiva crítica en el arte, de ser un arte mayormente preocupado por la interpretación de lo socio-político, no había una manifestación importante de la problemática racial desde ese punto de vista. Se rodeaba el tema con discursos antropológicos, etnográficos; pero en ningún momento se hablaba de algo que se observaba en la calle, que conversabas con tus amigos o con tu familia, que ocurría en tu propia calle y te castigaba en la vida cotidiana. Ningún crítico o curador de aquel momento parecía estar interesado en eso.

Cuando Julio Moracén me invita a hacer una exposición para un evento que estaba organizando junto a Ida Francetto en la Casa de África, por algo fortuito, por cercanía estética, por afinidad intelectual quizás, en fin, porque compartíamos ideas. Se me ocurre que es el momento propicio para promover algo de este tipo, porque es justo en el marco del I Encuentro de Antropología de la Transculturación en la Casa de África, así que el contexto era muy adecuado para incluir el tema. Fue una confluencia entre la oportunidad y el tipo de preocupaciones que yo tenía, y que pensaba que nadie hasta el momento las había abordado de la manera en que yo creía que debía hacerse. Hablo con Omar-Pascual Castillo, a él le pareció interesante el proyecto y muy apropiado el título. A partir de ahí se encargó de casi todo, de hacer el plegable, toda la gestión, e incluso me exigió escribir un texto muy corto, pero que ahora es muy oportuno porque se puede ver cuál era verdaderamente la idea rectora de la exposición. Quizás parecía un poco ingenuo, improvisado, pero partía de reflexiones anteriores muy serias y no de un invento oportunista. Así es como surge la exposición, prácticamente no conocía de ningún proyecto parecido, porque estaba enfocado en el tema cubano, en mi experiencia personal, la realidad cubana, el arte cubano crítico. El origen del proyecto son las conversaciones con el propio Moracén, Ismael González Castañer, Pedro Álvarez, Gertrudis Rivalta, Roberto Diago, con Omar-Pascual, mi propia experiencia y la de los amigos, de ahí surgió la cosa.

En aquella época casi todas las exposiciones se hacían con buena voluntad de los artistas, con mucha camaradería, la gente estaba presta a participar. Primeramente se pensó en los amigos, René Peña, que era uno con los que hablaba de estos temas. Omar-Pascual, que no era nada sectario y se relacionaba con gente de casi todos los círculos artísticos, incorporó a otras personas en las que yo no había pensado, por ejemplo, Álvaro Almaguer o José Ángel Vincench, enriqueciendo así la propuesta inicial. Sobre Peña, Diago y el resto de los artistas ambos teníamos total sintonía. El hecho de ser una exposición en un espacio no especializado del arte nos daba libertad para hacer una especie de esbozo de lo que podría ser una exposición sobre el tema. Y eso sí lo teníamos muy claro, sabíamos que se estaba formando una idea que era mucho más grande y abarcadora que las condiciones de producción del proyecto, que el espacio donde se iba a exponer. Por eso le pusimos *Queloides. I parte*. Sabíamos que aquello ameritaba un desarrollo más serio y un espacio más autónomo, con una selección de artistas mucho más estudiada y con obras más específicas. Los artistas tuvieron bastante libertad para dar la obra que quisieran.

**¿Qué relación en el concepto curatorial hay entre *Queloides I* y *Ni músicos ni deportistas*, dos exposiciones pioneras en cuanto a la representación de discursos sobre raza y racismo en Cuba, ambas realizadas en 1997 con pocos meses de diferencia entre sí y en las que de un modo directo o informal estuviste muy involucrado como artista y organizador?**

Creo que ambas exposiciones partían de la misma necesidad de mostrar la existencia de un arte que de manera natural estaba reflejando las tensiones raciales de la sociedad cubana, realizado por artistas jóvenes, que además utilizaban lenguajes actualizados y poéticas no asociadas a la visualidad tradicional del tema negro, obviadas inexplicablemente por el discurso central del arte cubano. En ese aspecto, una era la continuación de la otra, pero si *Queloides. I parte*, era más incluyente y panorámica, y mostraba el racismo desde una multiplicidad de síntomas, *Ni músicos ni deportistas* era más selectiva y militante, y denunciaba el racismo desde una posición quizás más política, con un tono más rebelde y reivindicativo, más “cimarrona” si se quiere, y museográficamente resulto ser más condensada, más sintética tal vez.

Unos meses después de *Queloides. I parte* me encuentro con Ariel Ribeaux —yo solo lo conocía de vista— en el Taller de Serigrafía, me dice que había visto la exposición, que le había gustado e interesado mucho, que llevaba tiempo queriendo hacer algo así. Realmente comprendí que la necesidad de reflejar la problemática racial desde el arte era una idea que flotaba en el ambiente, que lo que yo pensaba que era una preocupación mía y de dos o tres más, resulta que era compartida por muchísima más gente. Para mí fue muy agradable descubrir esto. Luego Ariel se lanza a hacer *Ni músicos ni deportistas*, con mayor preparación y con un concepto más premeditado, y me involucra no sólo como artista, ahí debatimos un poquito más. Él era un tipo muy creativo, sociable y plural, pero en ciertos aspectos era mucho más radical que yo. Después del primer *Queloides* nos reunimos más como grupo, hablamos más entre nosotros, la confluencia fue mayor, aunque no exenta de discrepancias. Peña, Montalván, Alejandro Campos, Ariel y yo, nos veíamos con mucha frecuencia, aunque es una época en la que algunos están temporalmente fuera del país y otros emigran. Recuerdo que uno de los debates era que Ariel quería hacer una exposición de tema racial solo con artistas negros y a mí no me gustaba la idea, porque tenía la preocupación de que se nos terminara acusando de los mismo que estábamos combatiendo. Yo sabía que la posición de Ariel no partía de un sentimiento racista, él tan solo quería demostrar la existencia de un arte que denunciaba al racismo con voz propia, desde la perspectiva del sujeto negro, así que yo entendía las posiciones de Ariel y hasta cierto punto las compartía; pero me parecía una mala estrategia, que iba a desviar el debate del tema central, que se iban a fijar más en ese hecho, que en las obras y en la propuesta de la exposición. Al final Ariel estuvo de acuerdo conmigo e incluyó a Douglas Pérez, aunque finalmente este no pudo participar por razones logísticas. Creo que en aquel momento a Ariel le hubiese gustado incluir también a Pedro Álvarez, pero éste estaba viajando bastante y era más difícil de convocar para un proyecto así. Al final, funcionó la idea original de Ariel, que se enfocaba más decididamente en el tema del racismo por encima de cualquier otra consideración etnográfica, etnológica o religiosa, que eran los acercamientos acostumbrados a la presencia del negro y el mestizo en la cultura cubana. Usualmente estaba barnizado todo discurso racial de temas religiosos, folclóricos, etc. Fue una exposición escueta, con muy pocas obras, cuatro artistas, tres que ya venían de la expo anterior y Manuel Arenas que había estado trabajando el tema desde los años ochenta. Creo que fue una exposición interesante, un proyecto más pensado, más organizado, justamente partiendo de una institución porque Ariel trabajaba en Luz y Oficios, ya era una galería, un espacio del arte, tenía otro tipo de connotaciones.

**En tu opinión, qué repercusión crítica y social tuvieron ambas muestras en el contexto cultural cubano. ¿Puede hablarse de un salto medular en la atención a estas dos primeras exposiciones y lo que sucede con *Queloides II* en 1999?**

Con *Queloides. I parte*, que yo sepa, no se enteró casi nadie. Sólo escucho quien quiso escuchar, y generalmente era gente que estaba de antemano preocupada por esos asuntos, al igual que nosotros. Con *Ni músicos ni deportistas*, me parece que sí hubo algo más de reacción, a pesar de que no fue tanta gente a la inauguración. Hubo una respuesta desproporcionada al impacto que tuvo la exposición. La sensación era que algunos sectores del arte estaban preocupados porque estuviéramos inventándonos una especie de grupo, una etiqueta, una marca de “arte negro” o radical que se convirtiera en una “marca” exitosa más del arte cubano. La impresión que me daba era que la gente pensaba que aquello era una estrategia de mercado, que de pronto podía funcionar y ganara la atención que se suponía no debíamos recibir. Creo recordar que por esa fecha se da una polémica, estaban diciendo que éramos unos negros resentidos, que nos estábamos

inventando un fenómeno, que eran ganas de llamar la atención, cosas así. Me parece que hubo una reacción subrepticia más grande que la propia repercusión pública de la exposición. Cuando ibas a las actividades de la Fundación Ludwig, por ejemplo, escuchabas comentarios sarcásticos sobre si éramos unos "apalencados", y cosas por el estilo. Y por supuesto en la prensa no apareció nada. Pero la propia alarma e inquietud exagerada que generaron estas exposiciones, en personas que ni siquiera las habían visto, nos convencieron más aun de la complejidad del problema racial en Cuba y disiparon cualquier duda sobre la autenticidad y la pertinencia de realizarlas.

Cuando *Queloides II* ya el ambiente había cambiado un poquito. Por esas fechas empiezan a salir publicaciones sobre este debate. La revista *Temas* dedicada a la raza ya había salido<sup>1</sup>. Eventos teóricos en el Centro Nacional de Antropología. Había un cierto debate, era como una implosión en espacios muy reducidos y concretos, pero en esa época conocimos a mucha gente interesante, como Tomás Fernández Robaina, Gloria Rolando, Roberto Zurbano, historiadores como Marial Iglesias, Ricardo Quiza, Reinaldo Funes, Julio Cesar González, entre otros. Accedimos a bibliografía más actualizada sobre temas raciales, a estadísticas demográficas, cosas que estaban totalmente excluidas de los medios generales. Lo que quiere decir que había un debate creciente, limitado pero intenso. En ese contexto surge *Queloides II*, Ariel se había presentado a un congreso teórico de arte con una ponencia que llamó *Ni músicos ni deportistas*<sup>2</sup>. Allí expuso con mucha claridad sus ideas, y trazó unas líneas generales muy perspicaces para la interpretación y el análisis de la temática racial en el arte cubano, y con ella obtiene el primer premio de ese evento. Con posterioridad aparece la convocatoria del Premio de Curaduría y Ariel reestructura ese texto y recupera el título de *Queloides* para componer con él un proyecto curatorial. Pero la propuesta que gana la convocatoria es *Jao Much*<sup>3</sup>. Así que no sé exactamente como sucedió, el caso es que un día Ariel me llama y me dice que van a hacer el proyecto *Queloides* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Paralelamente él parte a Guatemala, yo me quedo haciendo la gestión de la exposición, pero él se mantuvo organizando todo desde la distancia. En esta nueva edición Ariel tenía una idea mucho más clara del proyecto y al tratarse el CDAV de un espacio de mayor convocatoria, sí podía invitarse a más artistas, se suman Lázaro Saavedra, Juan Carlos Alom, Montalvan, Toirac y entonces se puede contar en la curaduría con obras muy específicas para la muestra e incluso con proyectos realizados exclusivamente para la exposición. Creo que Ariel quiso en algún momento que estuviera Belkis Ayón, apreciaba mucho su obra y tenía muy buena relación con ella, además veía con mucha claridad el aporte que podía hacer al proyecto la obra de Belkis y como podía compensar la muestra desde la perspectiva femenina del tema.

Se regresaba a una idea curatorial más incluyente donde artistas racialmente diversos demostraban que el tema no era solo un preocupación exclusiva de un sector sino que era un asunto transversal de la sociedad, que finalmente completaba la propuesta inicial de la "profecía" del *Queloides*. *Primera parte*, y por eso fue *Queloides* a secas. Esta es ya una exposición más plural y abarcadora, cuyas obras desmontan el racismo desde sus condicionamientos históricos, económicos, sexuales, psicológicos, políticos o religiosos, con un ensayo museográfico sobrio y austero, pero de una espacialidad orgánica. Como siempre, fue una exposición con muy escasos recursos. No obstante, al coincidir con las celebraciones por el décimo aniversario del CDAV y contar con la participación también de algunos de los artistas más valorados del momento, influyó muy favorablemente en la gran concurrencia de público el día de inauguración, y además le dio una gran visibilidad a la muestra y una tremenda reverberación al tema. En la prensa nacional no tuvo repercusión alguna, sin embargo el diario *El País* sacó una nota corta y el *Nuevo Herald* una reseña un poco mayor, un reporte de *Artnet* también la mencionaba e incluso la publicación del MINCULT, *Coordenadas*, reseñaba brevemente la muestra. Esto señalaba el creciente interés que generaba el debate racial cubano fuera de las fronteras y también la hipersensibilidad política que éste despertaba en todas las direcciones. Las revistas especializadas de arte no se hicieron eco de la expo hasta el año siguiente cuando *Artecubano* publica el texto de Ariel *Ni músico ni deportistas (Notas para el libro oscuro)*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Se refiere al Monográfico "De la etnia y la raza", *Temas*, La Habana, No. 7, jul.-sep., 1996.

<sup>2</sup> I Bienal de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo Oscar Fernández Morera, Sancti Spiritus, 1998. El jurado estuvo integrado por Gerardo Mosquera, Erena Hernández y Oscar Morriña y premió la ponencia de Ariel Ribeaux.

<sup>3</sup> *Jao Moch, Homaje a Antonia Eiriz*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana, 1998, con curaduría de José Ángel Toirac y Meira Marrero.

<sup>4</sup> RIBEaux, Ariel, "Ni músicos ni deportistas (Notas para El libro oscuro)", en *Artecubano*, La Habana, No. 3, 2000, pp. 52-59.

**¿Qué cambios fundamentales se han operado en el contexto cubano e internacional que han permitido la realización y la repercusión de un proyecto como *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo* en 2010?**

Bueno, en el 2008 un afrodescendiente ganaba la silla de la Casa Blanca y esto quizás solo representaba que las cosas habían cambiado simbólicamente, para poder quedarse como estaban; pero en cualquier caso también significaba que ya nada sería exactamente igual que antes. La primera *Queloides* había surgido en un evento teórico de antropología, lo que pasó en esos diez años, es que la exposición misma y la obra de los artistas que participaron en ella, empezaron a leerse también de una forma diferente, sobre todo en el caso de artistas que eran más conocidos, cuyas obras no eran vistas desde esa perspectiva. Antes de *Ni músicos ni deportistas*, por ejemplo, la obra de Peña era analizada casi únicamente desde su faceta homoerótica, pero algo tan evidente como los relatos que podían emanar del cuerpo negro, de la racialidad, eran totalmente obviados. Aunque, quizás el aporte más importante de las dos primeras *Queloides*, y *Nnd*, fue justamente localizar el tema y ponerlo en el centro de la escena, decirle al medio artístico cubano que dejara de ignorarlo, decirle a la crítica que tuviera mayor rigor en ese sentido. Pero creo que este reclamo tuvo más rápida recepción en el ámbito académico nacional y foráneo que en el propio campo artístico cubano. Cuando revisas las reseñas que se escriben después de *Queloides* se ve como se interpreta en cada contexto, la gravedad política que es evidente en el tema se matiza según conveniencia. En la actualidad es curioso ver cómo cada vez más el tema racial es utilizado como arma arrojada entre unos y otros sectores ideológicos. La conciencia política de esos grupos y el valor que tiene el tema, su importancia, y sobre todo su maldita persistencia en la realidad, es lo que ha contribuido a que se mantenga el interés sobre él y que diez años después, desde la academia, surja la reedición de la exposición con Alejandro de la Fuente.

No obstante, casi a la par se da otro fenómeno interesante y que en cierto sentido es más novedoso, que es el caso de la exposición *Sin máscaras*<sup>5</sup>. Ya esta exposición, desde el mundo del coleccionismo, viene a proponer que no sólo estas obras son parte de un debate importante, sino que también se trata de un arte coleccionable, con determinados valores comerciales, una inversión interesante. Creo que tiene que ver sobre todo con la importancia que ha adquirido el debate y también por supuesto con la solidez de muchas de las propuestas artísticas. Recuerdo que fue en el 2003, probablemente, cuando Fidel Castro reconoce que el tema del racismo no se había superado del todo. Eso fue tremendo porque ya nadie pudo decir que nos habíamos inventado un tema, una vez que el propio gobierno reconoce que hay problemática racial en Cuba, ya no pueden decir que sólo somos “cinco negritos resentidos” y ese discurso de invisibilidad queda tocado a partir de ese momento. No se puede cuestionar la pertinencia del tema como se hacía a finales de los noventa. Todo fue evolucionando, el debate se fue abriendo con mayor insistencia en todos los sentidos, no sólo con las exposiciones, sino en un debate social más amplio, de forma aislada todavía, no con la visibilidad necesaria. Eso creo que influye en que desde la academia parezca interesante volver a hacer un muestreo de en qué momento está el tema y cómo se comporta.

**¿Qué críticas habría que hacer al tratamiento que estas exposiciones han dado a estos discursos?**

Me resulta un poco difícil porque me siento muy cerca de estos proyectos. En la última *Queloides* no he tenido ningún papel como organizador, pero para mí no es como participar en otra exposición más donde simplemente presto mis obras. Es una exposición donde me siento involucrado emocionalmente. Cuando se hizo en Cuba *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, en su subtítulo por primera vez se enunciaba explícitamente el término de racismo que gravitaba sobre las muestras anteriores, pero que nunca era verbalizado abiertamente. Esto fue algo muy importante y constituyó un gran avance en la profundización y el rigor del debate, pero también provocó la resistencia de ciertos sectores institucionales, como sabes el curador Alejandro de la Fuente no pudo asistir a la fase final de montaje e inauguración de la expo y esto provocó algunos problemas organizativos e incluso algunas actividades colaterales previstas no pudieron realizarse, lo cual generó algunas críticas, en mi opinión bastante frías. Así que ciertamente la exposición en Cuba tuvo limitaciones, por ejemplo, no se pudo contar con las obras de Pedro Álvarez que al curador le hubiese gustado, ni con las condiciones de producción para desarrollar proyectos instalativos más ambiciosos, la museografía era mejorable. Aun así celebro mucho el gesto de coherencia de Alejandro de

---

<sup>5</sup> *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art*, Johannesburg Art Gallery, Joubert Park, Johannesburgo, Sudáfrica, 2010, con curaduría de Orlando Hernández.

no querer hacer la exposición fuera de Cuba sin antes mostrarla al público cubano, a pesar de los previsibles inconvenientes, ya que *Queloides* es ante todo una exposición de tesis. En la versión de Mattress Factory, en Pittsburgh, se pudo apreciar de manera más palpable los aportes de la concepción de Alejandro a toda la saga, partiendo de los que Orlando Hernández llama el "núcleo duro de *Queloides*", de la Fuente incorporó artistas de gran trascendencia como Belkis Ayon, Marta María Perez y María Magdalena Campos, las cuales compensaron con mucha solidez la perspectiva femenina de lo racial, muy escasa o ausente en las muestras anteriores; y además estructuró un diseño más equilibrado de los diferentes medios, pintura, fotografía, vídeo e instalación. Él había estudiado concienzudamente las exposiciones anteriores, y su interés no sólo estaba dirigido a dar continuidad y actualización al tema sino también a homenajear los esfuerzos previos. No obstante, hay una cosa que si echo en falta y que me hubiese gustado ver en la exposición, hubiese sido interesante que la exposición incluyera también algunos artistas de las más jóvenes generaciones para diagnosticar en qué formas estos reflejan, y asumen o no el tema racial, qué estrategias estéticas y conceptuales proponen con respecto a sus antecesores, estoy pensando quizás en Javier Castro, Susana Pilar Delahante, Carlos Martiel u Ovni, por ejemplo. Esto quizás más que una carencia, sea un buen pretexto para próximas exposiciones, el tema está muy lejos de ser agotado, y como se ha visto *Queloides* no es sólo una o dos exposiciones, es un proceso abierto a la espera de nuevas actualizaciones.

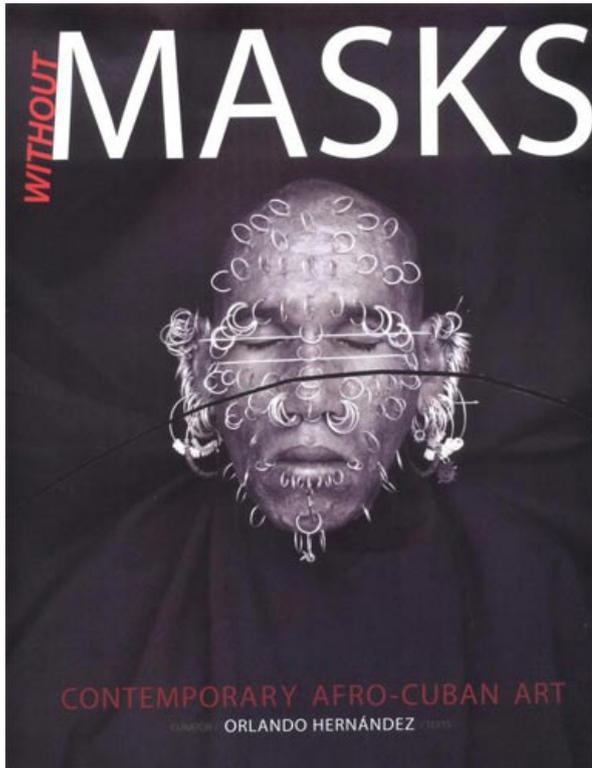


**FIG. 1**  
**ALEXIS ESQUIVEL**  
*Carlos Manuel de Céspedes y la libertad de los negros.*  
De la serie *Retratos históricos.*  
1993. Óleo sobre cartulina. 72 x 48 cm.  
Imagen cortesía del artista.



**FIG. 2**  
*Black Cuban Groove: Nuevas visiones de lo negro en el arte cubano actual.*  
Salas provinciales de exposición de la Diputación Provincial de Jaén, 2009, comisariada por Omar-Pascual Castillo.





**FIG. 2**  
*Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art.*  
Johannesburg Art Gallery, Joubert Park, Johannesburg, 2010, comisariada por Orlando Hernández.





**QUELOIDES**  
RACE & RACISM IN CUBAN CONTEMPORARY ART  
OCTOBER 16, 2010 - FEBRUARY 27, 2011

Curated by  
Alejandro de la Fuente & Elio Rodríguez Valdés

Pedro Álvarez  
Manuel Arenas  
Belkis Ayón  
María Magdalena Campos-Pons  
Roberto Diago  
Alexis Esquivel  
Armando Mariño  
René Peña  
Marta María Pérez Bravo  
Douglas Pérez  
Elio Rodríguez  
José Toirac/Meira Marrero

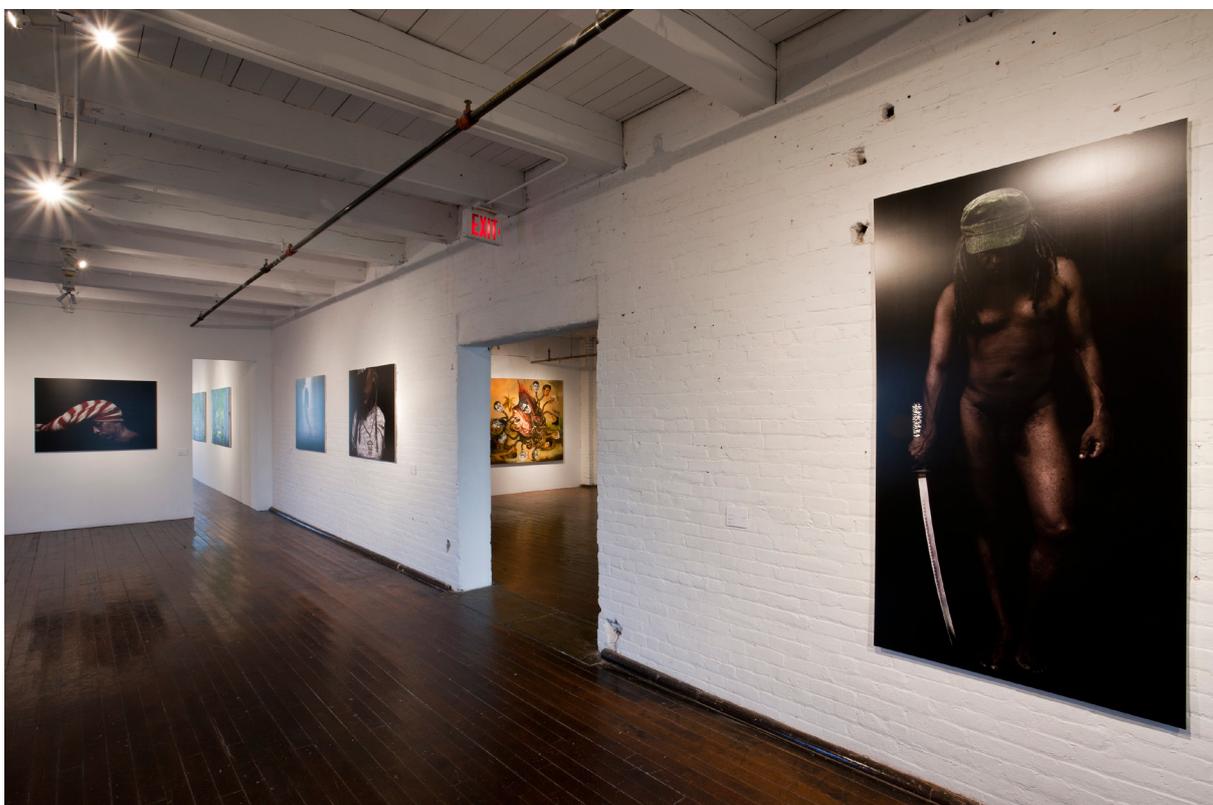
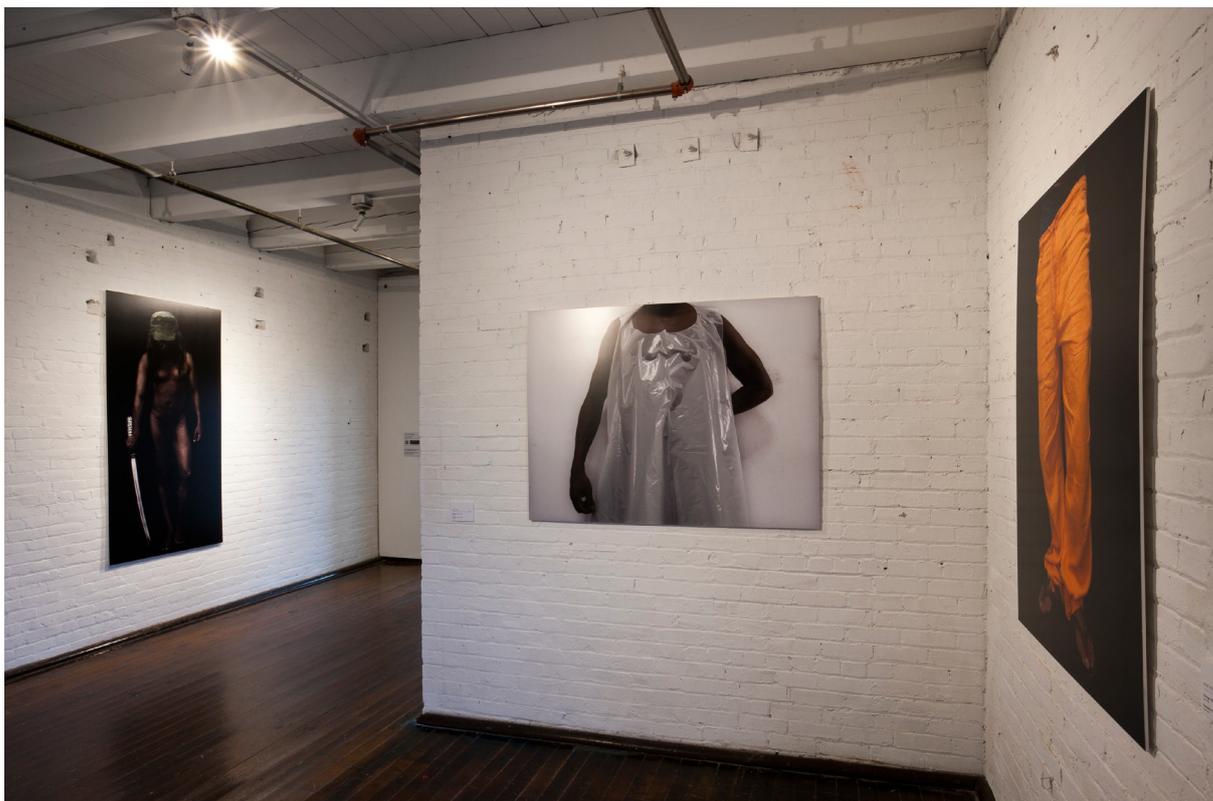
OPENING RECEPTION:  
Friday, October 15, 2010  
6:00 - 9:00pm - \$10  
(MF Members, PITT &  
CMU students free with I.D.)

**M F** THE MATTRESS FACTORY 500 SAMPSONIA WAY  
412.231.3169 WWW.MATTRESS.ORG/CUBA  
Mattress Factory WWW.QUELOIDES-EXHIBIT.COM

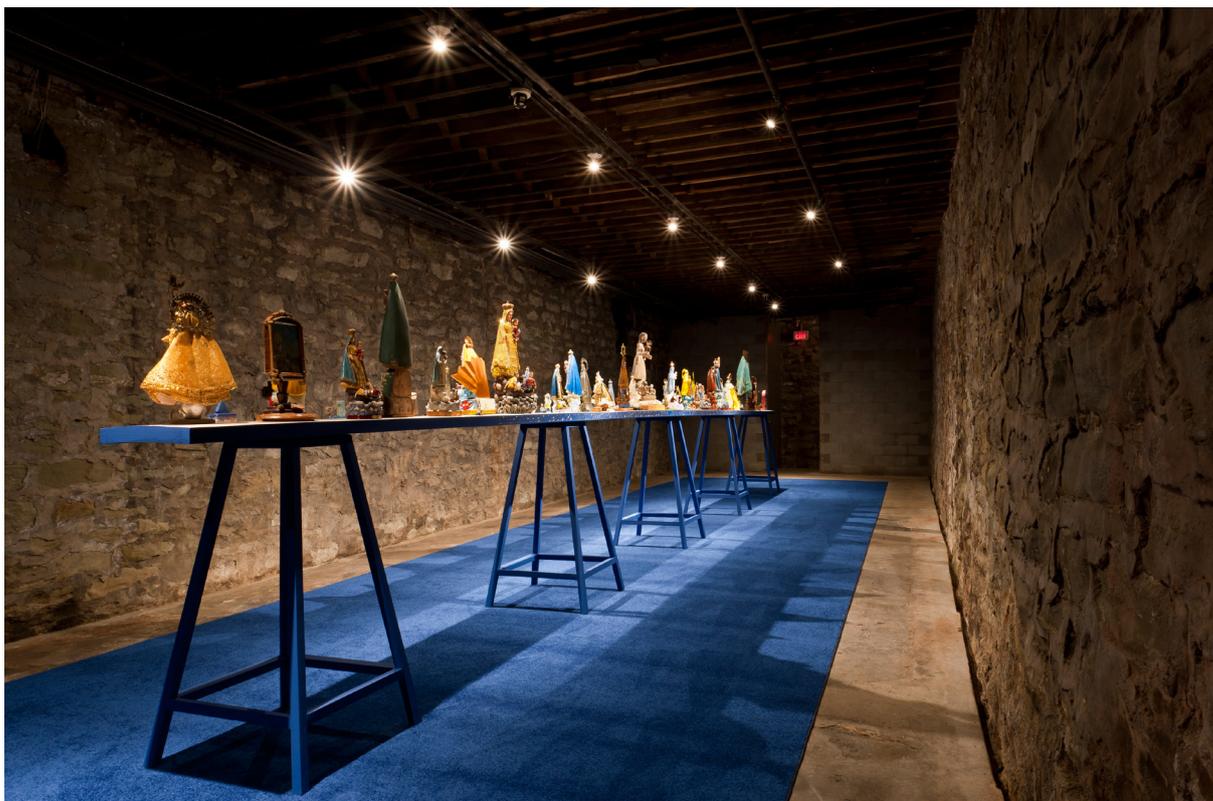
QUELOIDES: Race and Racism in Cuban Contemporary Art was made possible by generous support from the Christopher Reynolds Foundation, Inc., Ford Foundation, Lambert Foundation, National Endowment for the Arts, Pennsylvania Humanities Council, The Pittsburgh Foundation, and the University of Pittsburgh. QUELOIDES: RACE AND RACISM IN CUBAN CONTEMPORARY ART was organized by the Mattress Factory and the Center for the Study of Race and Ethnicity. The Mattress Factory's artistic program is supported by the Allegheny Regional Asset District's Theater Endowment, Ray & Hand Foundation, Richard King Mellon Foundation, Pennsylvania Council on the Arts, and Mattress Factory members.

**FIG. 2**  
*Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo.*  
Mattress Factory, Pittsburgh, 2010–2011, comisariada por Alejandro de la Fuente y Elio Rodríguez.





**FIG. 2**  
*Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo.*  
Mattress Factory, Pittsburgh, 2010–2011, comisariada por Alejandro de la Fuente y Elio Rodríguez.



**FIG. 2**  
*Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo.*  
Mattress Factory, Pittsburgh, 2010–2011, comisariada por Alejandro de la Fuente y Elio Rodríguez.



**FIG. 2**  
*Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo.*  
Mattress Factory, Pittsburgh, 2010–2011, comisariada por Alejandro de la Fuente y Elio Rodríguez.



**DRAPETOMANÍA:**  
Exposición Homenaje a  
Grupo Antillano

**AYALA / BELKIS AYÓN / BEDIA / CHOCO / COBAS /  
COUCEIRO / DIAGO / ESCALONA / ALEXIS ESQUIVEL /  
EVER FONSECA / HAITÍ / LARRINAGA / LASSERIA /  
LESCAY / MARTA MARÍA / MENDIVE / ANDRES MONTALVÁN /  
LEONEL MORALES / CLARA MORERA / OCEJO /  
OLAZABAL / QUENEDITT / DOUGLAS PÉREZ / RENÉ PEÑA /  
ELIO RODRIGUEZ / LEANDRO SOTO / JULIA VALDÉS**

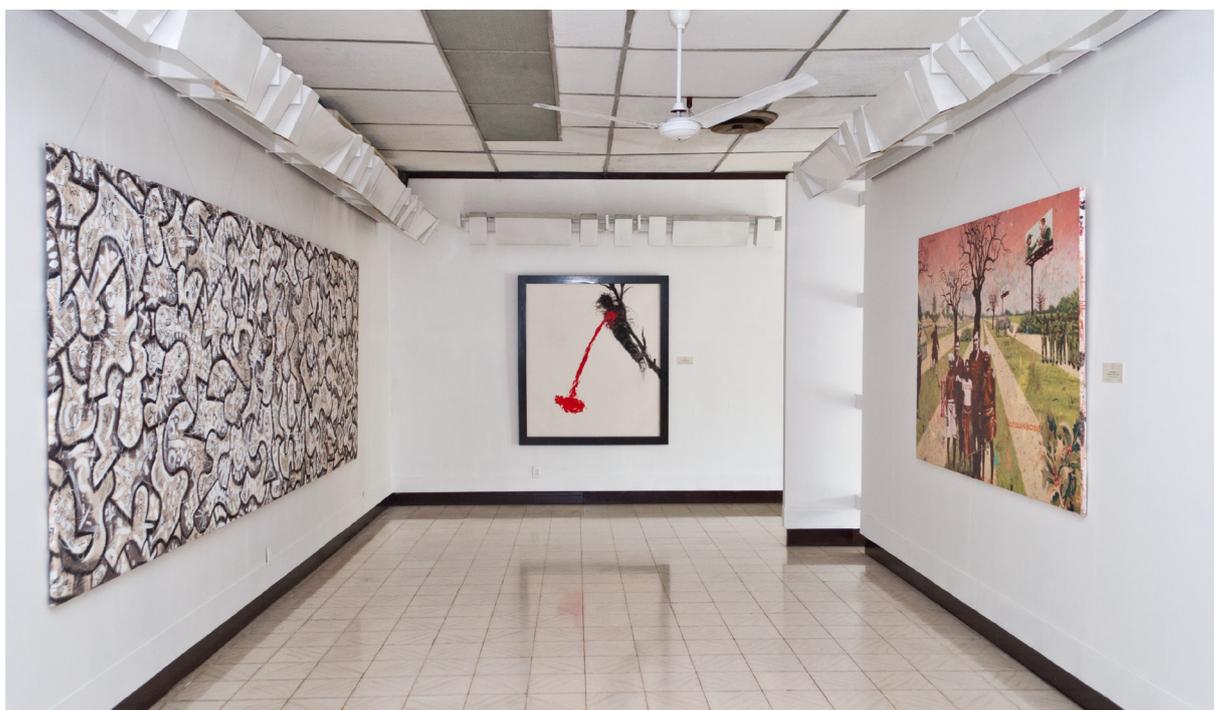
curaduría: Alejandro de la Fuente

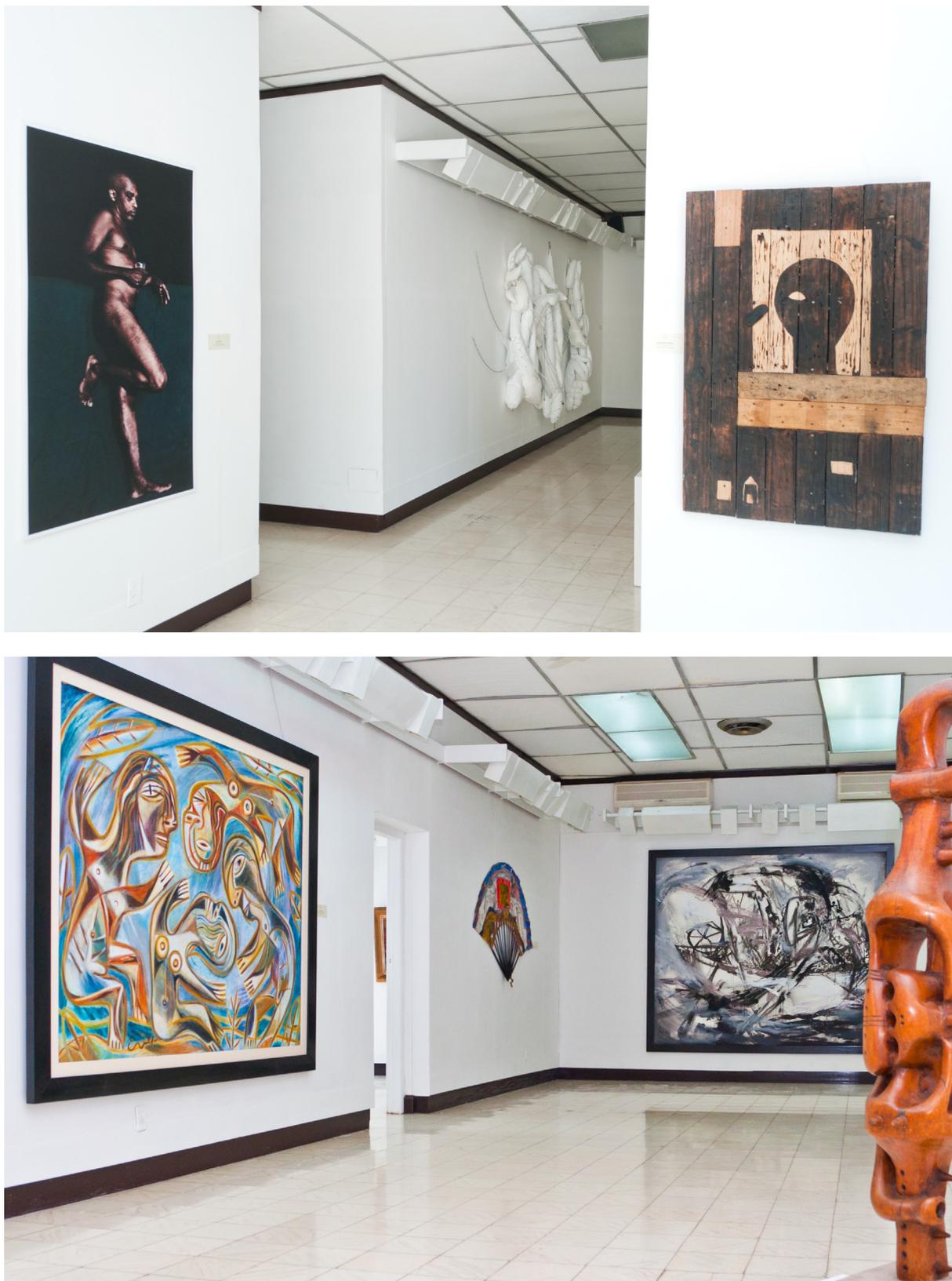
**Inauguración: Viernes 5 de Abril. 2013 5:00pm**

**Galería de Arte Universal Santiago de Cuba  
C entre M y Terrazas, Vista Alegre.**

[www.queoloides-exhibit.com/grupo-antillano](http://www.queoloides-exhibit.com/grupo-antillano)

**FIG. 2**  
*Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano.*  
Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Santiago de  
Cuba, 2013, comisariada por Alejandro de la Fuente.





**FIG. 2**  
*Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano.*  
Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Santiago de  
Cuba, 2013, comisariada por Alejandro de la Fuente.

**FIG. 3**

ALEXIS ESQUIVEL

*Republique Light.*

De la serie *Últimas noticias del ingenio.*

2011. Acrílico sobre tela. 78 x 100 cm.

Imagen cortesía del artista.



ALEXIS ESQUIVEL

*Ciudadano del futuro.*

De la serie *Últimas noticias del ingenio.*

2010. Acrílico sobre tela. 146 x 195 cm.

Imagen cortesía del artista.



**FIG. 3**

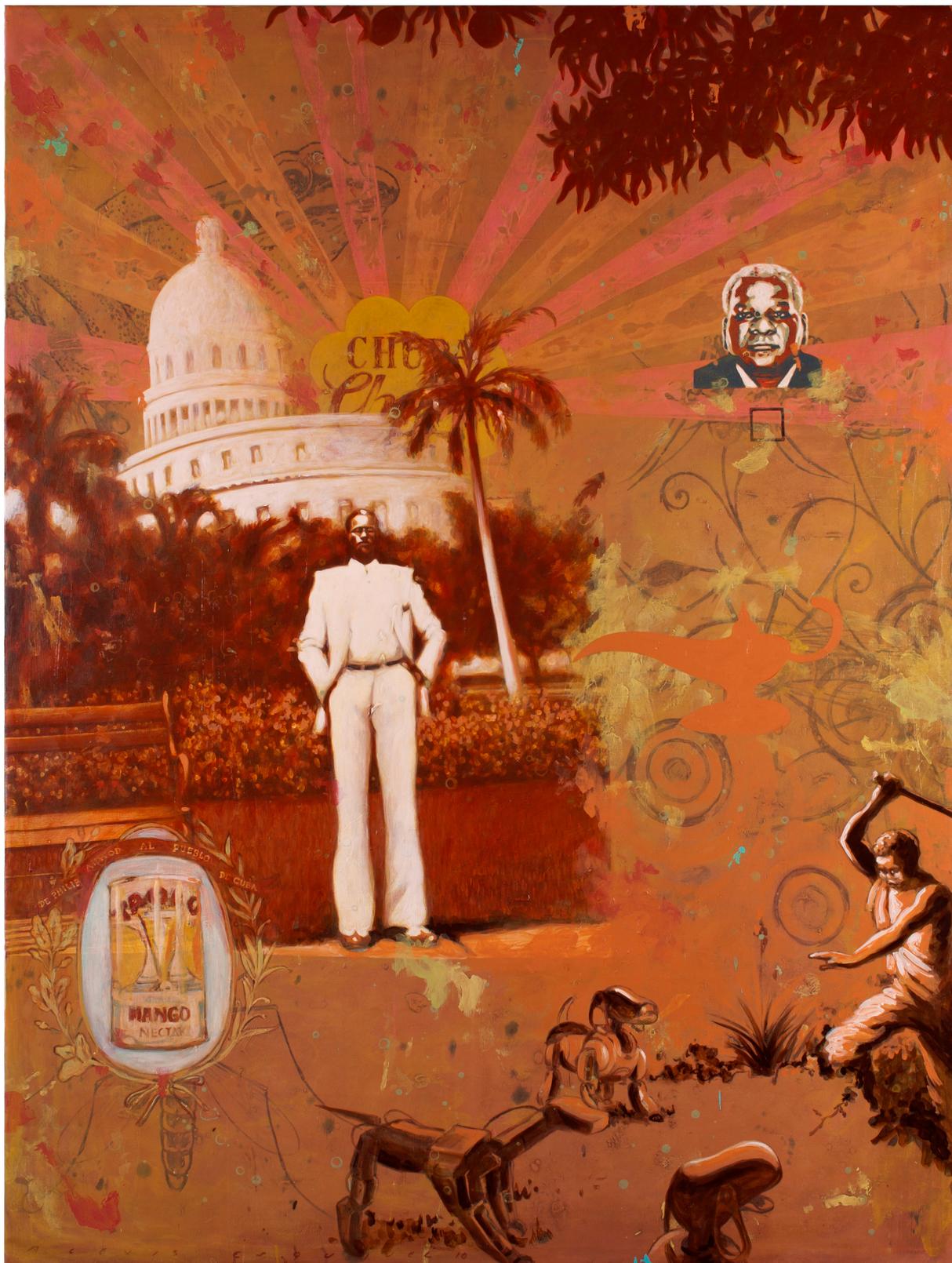
ALEXIS ESQUIVEL

*Héroe postcolonial.*

De la serie *Últimas noticias del ingenio.*

2010. Acrílico sobre tela. 146 x 195 cm.

Imagen cortesía del artista.



**FIG. 4**

ALEXIS ESQUIVEL

*La pérdida de la inocencia.*

De la serie *Los próximos héroes.*

2012. Acrílico sobre tela. 79 x 98 cm.

Imagen cortesía del artista.



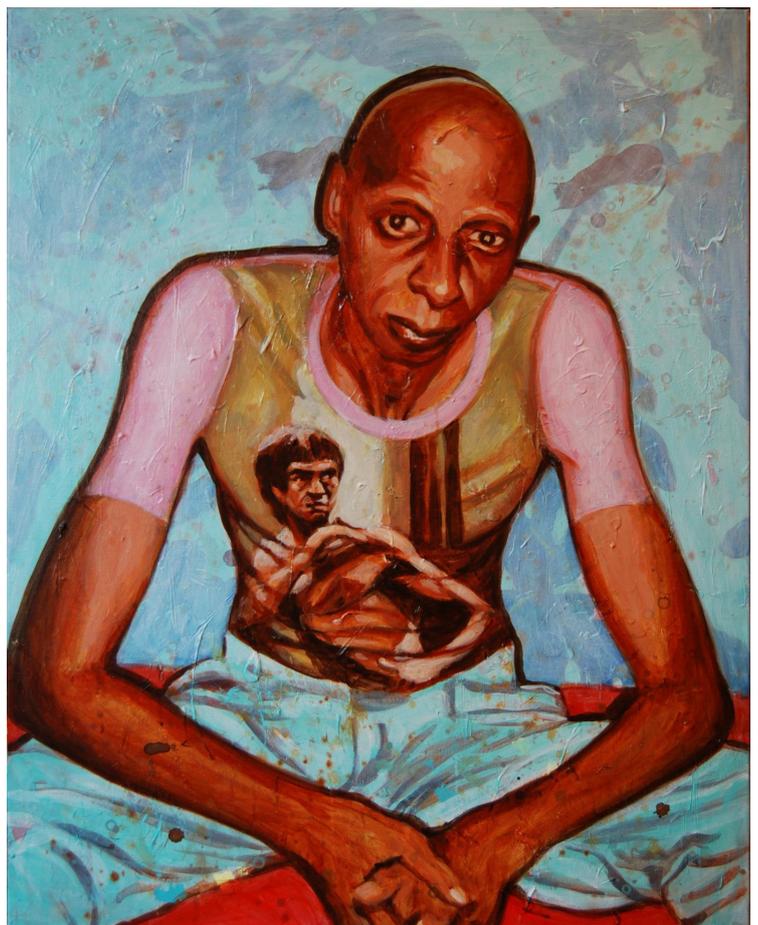
ALEXIS ESQUIVEL

*Veteranos I.*

De la serie *Los próximos héroes.*

2012. Acrílico sobre tela. 92 x 73 cm.

Imagen cortesía del artista.



**FIG. 5**

**DOUGLAS PÉREZ**

*Antropofagia del fatalismo geográfico.*

1996. Óleo sobre lienzo. 147 x 228 cm.

Imagen cortesía Galería Berini.



**DOUGLAS PÉREZ**

*El ingenio de la imaginación.*

1994. Óleo sobre lienzo. 130 x 140 cm.

Imagen cortesía Galería Berini.

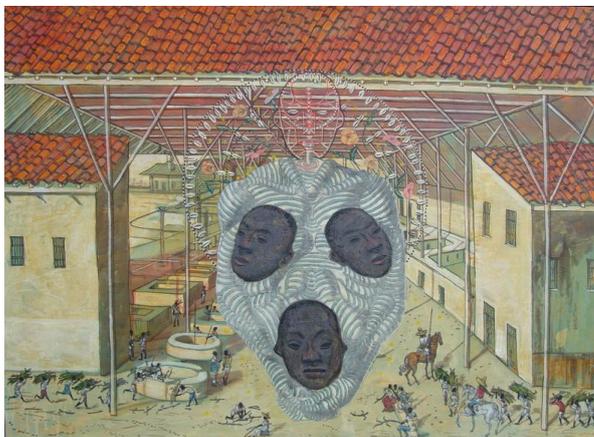


**FIG. 5**

**DOUGLAS PÉREZ**

*Vanitas.*

2011. Óleo sobre lienzo. 80 x 110 cm.



**DOUGLAS PÉREZ**

*Competitive Market.*

2011. Óleo sobre lienzo. 80 x 110 cm.



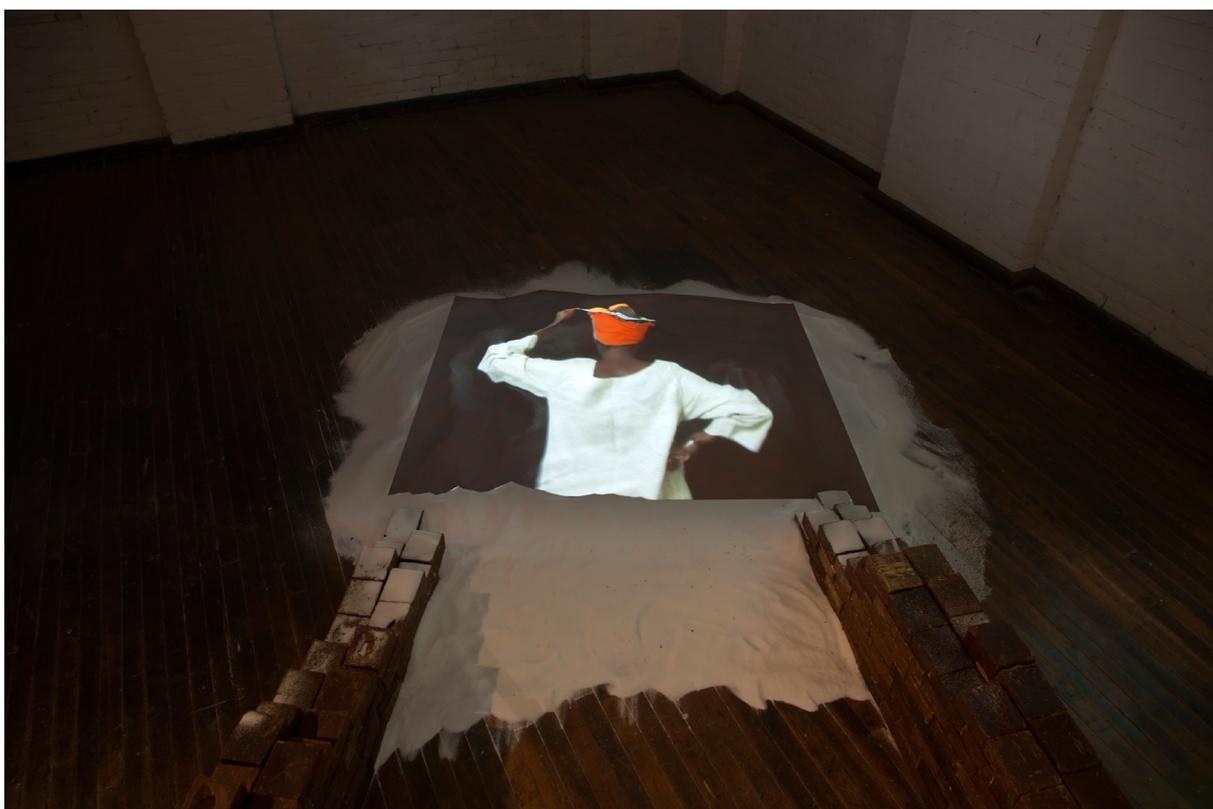
**FIG. 5**

**MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS**

*Guardarraya.*

2010. Instalación: ladrillos de azúcar, azúcar blanco, dos canales de proyección de vídeo. Dimensiones variables.

Detalle de la instalación expuesta en la exposición *Queloides: Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, Mattress Factory, Pittsburgh.





**FIG. 6**  
**SUSANA PILAR DELAHANTE**  
*Llave maestra.*  
2012. Fotografía blanco y negro sobre metal. 200 x 150 cm.



**ARMANDO MARIÑO**  
*El desplazamiento.*  
1999. Acrílico sobre lienzo. 139 x 123 cm.

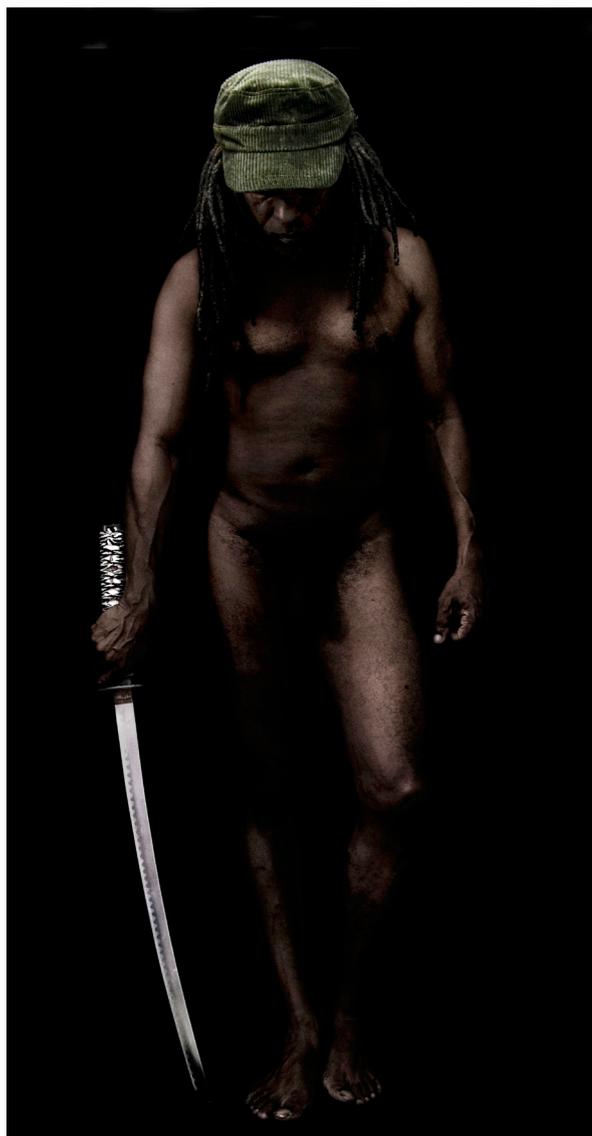


**ARMANDO MARIÑO**  
*El ingenuo.*  
1999. Acrílico sobre lienzo. 63 x 77 cm.



**FIG. 6**  
TOMÁS ESSON  
*S/T.*  
1990. Tempera sobre papel. 63 x 50 cm.

RENÉ PEÑA  
*Samurai.*  
2009. Impresión digital Inkjet. 133 x 69,5 cm.





**FIG. 6**  
**CARLOS MARTIEL**  
*Isla muerta.*  
2011. Performance.



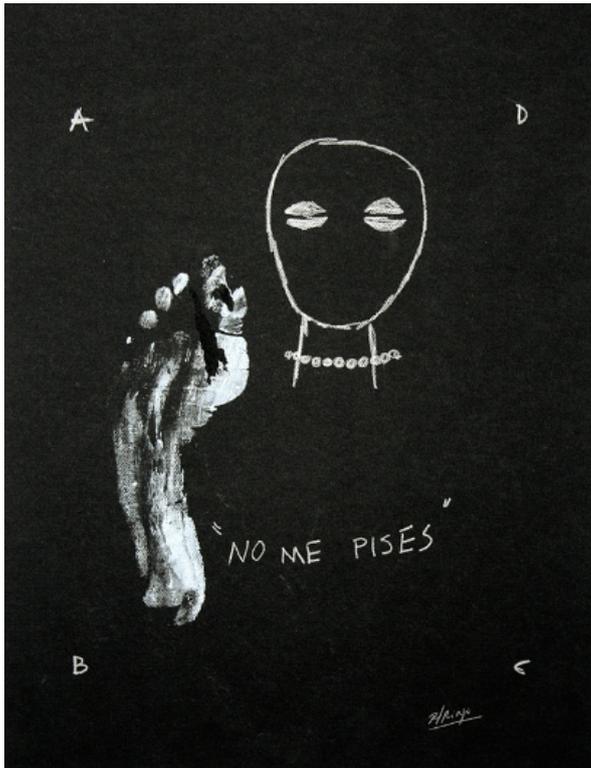
**CARLOS MARTIEL**  
*Sujeto.*  
2012. Performance.



**CARLOS MARTIEL**  
*Hijo pródigo.*  
2010. Performance.



**CARLOS MARTIEL**  
*Yerto.*  
2012. Performance frente al Palacio de Gobierno de Ecuador,  
Quito.



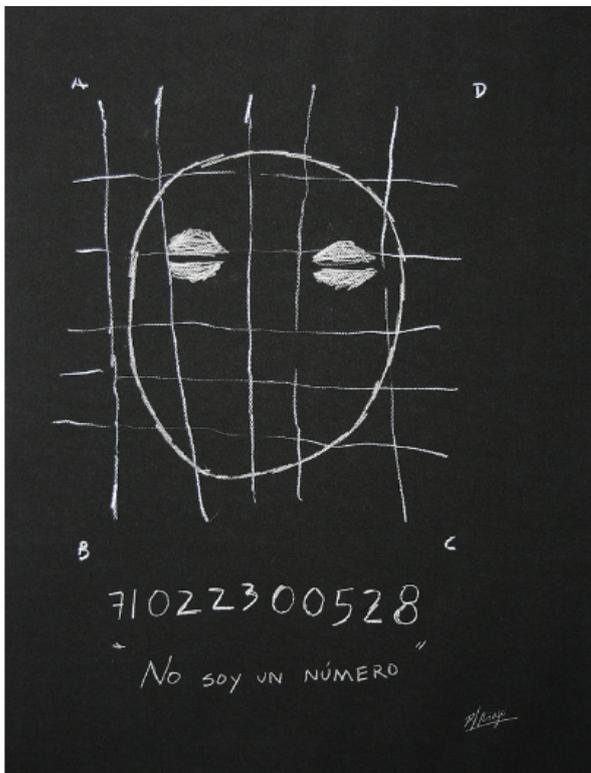
**FIG. 6**

**JUAN ROBERTO DIAGO**

*No me pises.*

2007. Técnica mixta sobre papel. 64 x 48 cm.

Imagen cortesía Galería Cernuda Arte.



**JUAN ROBERTO DIAGO**

*No soy un número.*

2007. Técnica mixta sobre papel. 64 x 48 cm.

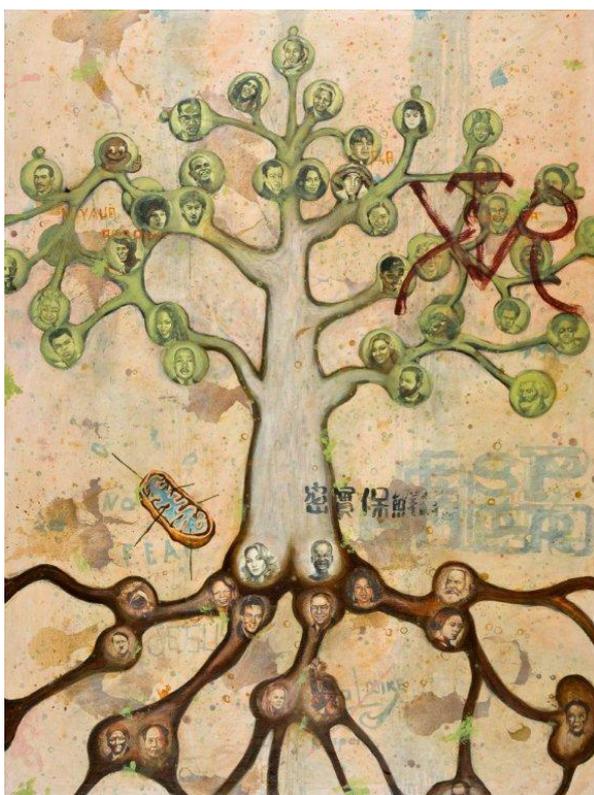
Imagen cortesía Galería Cernuda Arte.



**FIG. 6**  
**MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS**  
*No sólo un día más.*  
1999. Versión #2. Vídeo proyección silente.



**FIG. 7**  
**JUAN ROBERTO DIAGO**  
*España, devuélveme a mis dioses.*  
2003. Óleo sobre tela de yute y tiras anudadas de lienzo y tela de yute. 200 x 300 cm.



**ALEXIS ESQUIVEL**  
*Árbol genealógico.*  
2008. Acrílico sobre tela. 195 x 146 cm.  
Imagen cortesía del artista.

**FIG. 7**

**ALEXIS ESQUIVEL**

*Postales de la guerra.*

De la serie *Los próximos héroes.*

2012. Acrílico sobre tela. 130 x 195 cm.

Imagen cortesía del artista.



**CARLOS MARTIEL**

*A donde mis pies no lleguen.*

2011. Performance.



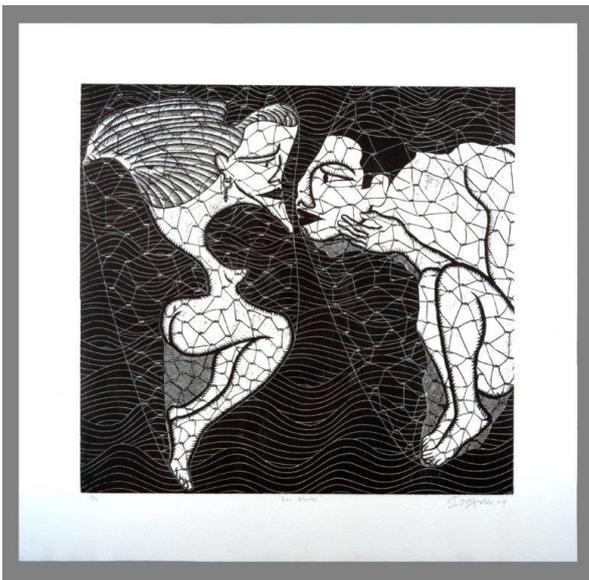


**FIG. 7**

**MARÍA MAGDALENA CAMPOS-PONS**

*Dreaming of an Island.*

2008. Polaroid 20" x 24". Polacolor #7. Composición de 9 Polaroid. 70,5 x 62 cm cada pieza. 217 x 190 cm dimensiones del conjunto. Edición 1/2.



**IBRAHIM MIRANDA**

*Los novios.*

2004. Xilografía sobre papel. 98 x 101 cm.



**ARMANDO MARIÑO**

*La patera.*

2010. Instalación. Dimensiones variables.



**FIG. 8**  
**VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE**  
*Los negros curros.*  
1881. Óleo sobre lienzo.



**VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE**  
*Mulata y su señora.*  
Ca. 1880. Óleo sobre madera. 38 x 20 cm.  
Imagen cortesía Galería Cernuda Arte.



**FIG. 8**  
**VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE**  
*Tipos populares, soldado con mulata.*  
Óleo sobre lienzo. 40 x 27,4 cm.

**VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE**  
*Día de Reyes en La Habana.*  
Óleo sobre lienzo. 51 x 61 cm.





**FIG. 8**

VÍCTOR PATRICIO LANDALUZE

*El cimarrón.*

1874. Óleo sobre lienzo, 35 x 26 cm.

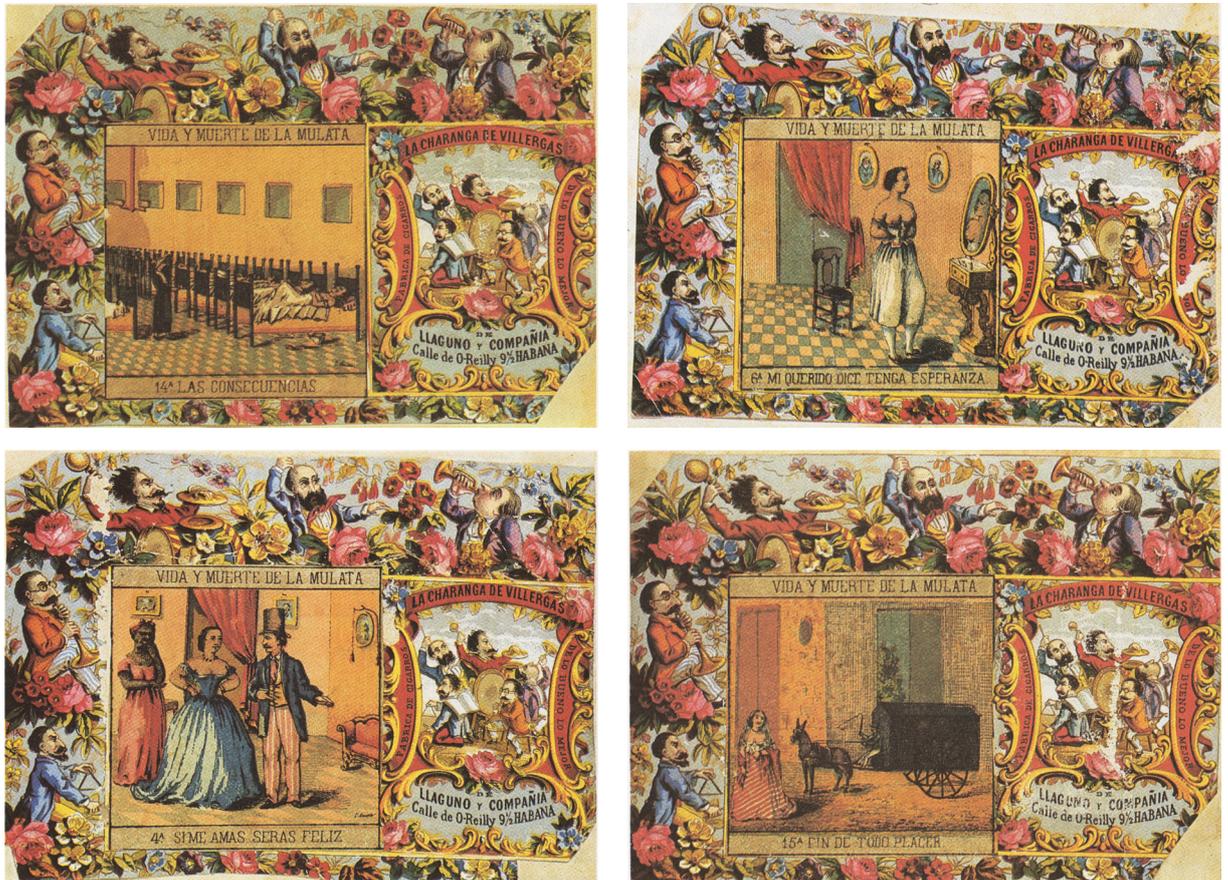
FIG. 9

Marquillas de tabaco de la serie *Vida y muerte de la mulata*, de la Fábrica de Llaguno.



A la Fábrica «La Honradez» se deben otras colecciones de imágenes codificadas racialmente, que por una parte trazaban una crónica de la realidad colonial, sus tipos y costumbres, al tiempo que fijaban una serie de estereotipos satíricos en los que el negro era demonizado o caricaturizado con el señalamiento de defectos y conductas socialmente repudiadas que pasaron directamente a engrosar el imaginario popular desde mediados del siglo XIX. Entre esas series de marquillas sobresalen: *La vida de la mulata*; *Ingenios azucareros*, basadas en los grabados de Laplante y, por ende, un ocultamiento de la esclavitud como fuerza motriz de la principal industria económica colonial en Cuba. Otras series que también recrearon formas controvertidas de representación del negro fueron: *Vida y muerte de la mulata*, con una orla que presenta a La Charanga de Villergas, en la que se ha reconocido el rostro caricaturizado de Landaluzé entre uno de los personajes representados como músicos (en alusión al semanario *La Charanga*, dirigido por Juan Martínez Villergas, donde aparecieron a partir de 1857 las caricaturas de Landaluzé), estampas editadas por la Fábrica Llaguno y Compañía; *Historia de la mulata*, de la Real Fábrica de Cigarros de Eduardo Guillón. A esta fábrica pertenece también la serie *Muestras de azúcar de mi ingenio*, que reproduce diversas escenas de clichés raciales y recoge en las leyendas frases como: “Ataja!!!”, donde aparece un negro robando un gallo; “Blanco de primera (refino)” y “Blanco de segunda (tren común)”, en alusión a un contexto social donde todavía resonaba el eco del sistema de castas colonial para emular derechos con diferenciación étnica, sentando, por supuesto, el privilegio europeo sobre indígenas, africanos y criollos y sus respectivos descendientes como resultado del mestizaje —aunque hemos de acotar que en Cuba no se estableció el sistema de castas, pese a la estratificación racial de la población. Otra serie interesante es la de *Tata Ruperto*, de la Fábrica de Mendoza, que recopila escenas de la vida de un esclavo.

**FIG. 9**  
Marquillas de tabaco de la serie *Vida y muerte de la mulata*, de la Fábrica de Llaguno.



Marquillas de tabaco de la serie *Almanaque profético*, de la Fábrica La Honradez.



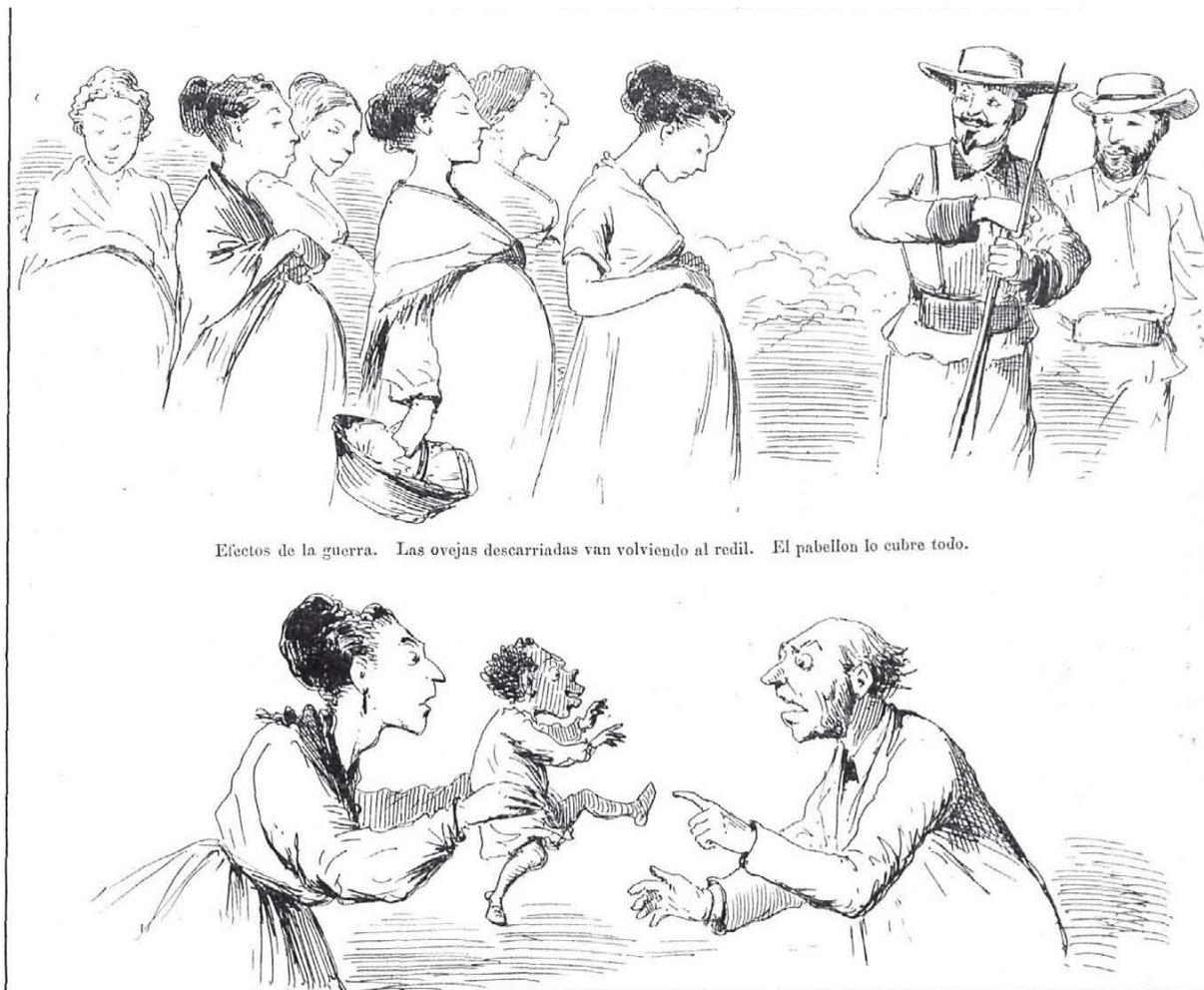
# ANEXOS / IMÁGENES / INTRODUCCIÓN

**FIG. 9**  
Marquillas de tabaco de la serie *Historia de la mulata*, de la Fábrica de Guilló.



**FIG. 10**

Caricatura perteneciente al semanario *Don Junípero*. Periódico satírico y literario dominical que aparece en 1864 con caricaturas de Víctor Patricio Landaluze, a quien se le atribuye el seudónimo que da título a la publicación y la fundación de la misma. La Habana, a. 6, No. 51, 3 de octubre de 1869. © Biblioteca Nacional de España.



Efectos de la guerra. Las ovejas descarriadas van volviendo al redil. El pabellon lo cubre todo.

—Ese mi sobrino?..... nunca!!—Pero, hombre, te olvidas de la insurreccion!

FIG. 10

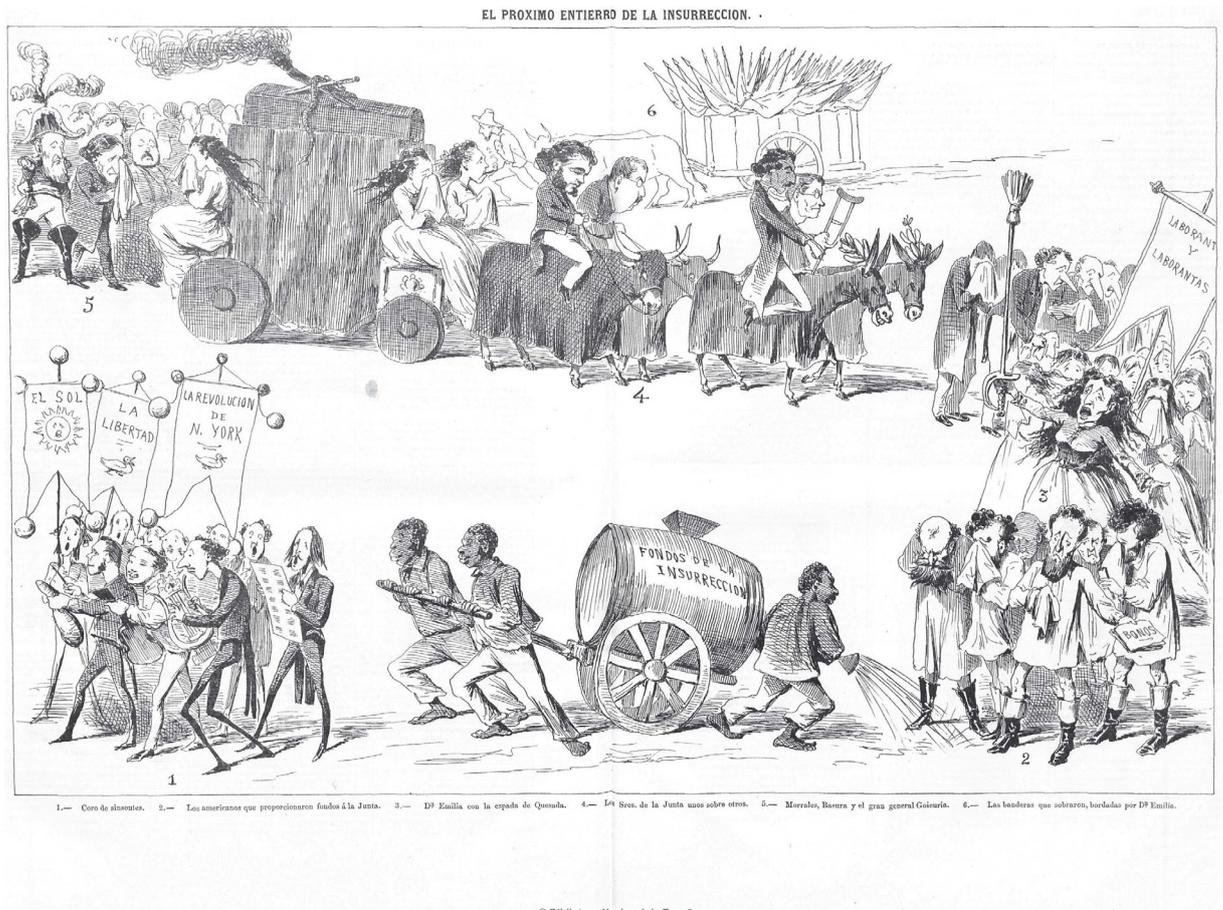
Don Junípero. *La independencia, o la anexión y la libertad de cultos*. La Habana, a. 6, No. 50, 26 de septiembre de 1869. © Biblioteca Nacional de España. Nótese el uso de la imagen del negro limitando su valor a fuerza de trabajo esclava, en alusión al objetivo abolicionista de la Guerra de los Diez Años.

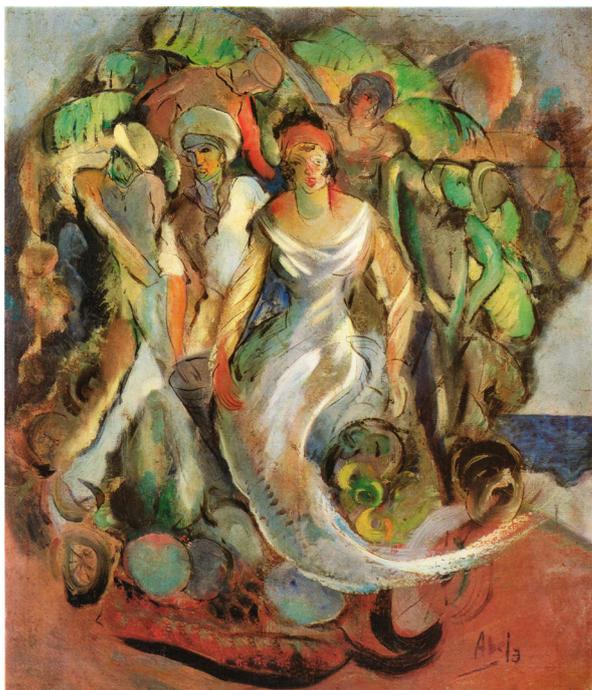


**FIG. 10**

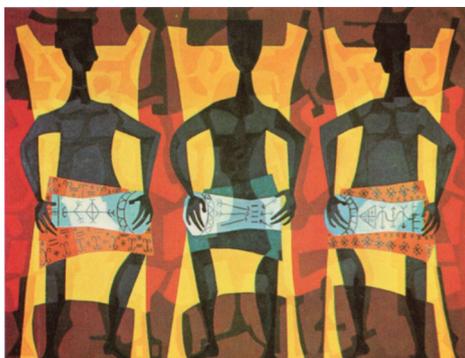
*Don Junípero. El próximo entierro de la insurrección.*

La Habana, a. 6, No. 55, 31 de octubre de 1869. © Biblioteca Nacional de España. Se puede advertir que el único grupo de personajes dentro de la composición que no es nombrado en la leyenda de la escena es el de los negros.





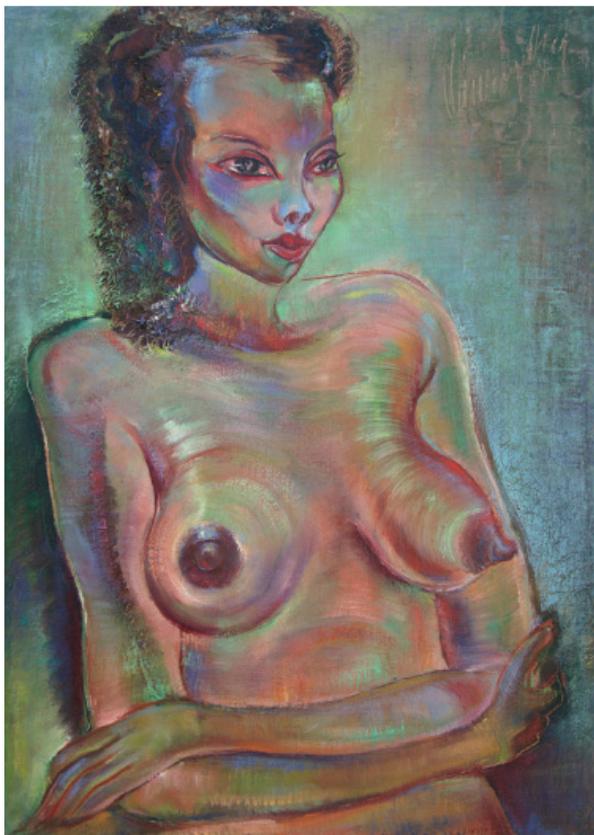
**FIG. 11**  
**EDUARDO ABELA**  
*El triunfo de la rumba.*  
Ca. 1928. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm.  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba  
(MNBA).



**CUNDO BERMÚDEZ**  
*Trío.*  
1960. Óleo sobre tela. 95 x 115 cm.



**FIG. 11**  
**CARLOS ENRÍQUEZ**  
*El rapto de las mulatas.*  
1938. Óleo sobre tela. 162,5 x 114,5 cm.  
Colección MNBA.



**CARLOS ENRÍQUEZ**  
*La haitiana.*  
1945. Óleo sobre lienzo sobre madera. 48 x 33 cm.  
Imagen cortesía Galería Cernuda Arte.

**FIG. 11**

**RENÉ PORTOCARRERO**

*Diablito.*

1945. Óleo sobre lienzo. 68 x 58 cm.

Colección privada, Miami.



**RENÉ PORTOCARRERO**

*Diablito No. 3.*

1962. Óleo sobre tela. 50,5 x 40,5 cm.

Colección MNBA.



**ROBERTO DIAGO**

*Mujer.*

1945. Óleo sobre tabla. 58 x 45 cm.

Imagen cortesía Galería Cernuda Arte.





**FIG. 11**  
**WIFREDO LAM**  
*La jungla.*  
1943. Gouache sobre papel montado en lienzo.  
239,4 x 229,9 cm.  
Fondo Interamericano, The Museum of Modern Art  
(MOMA).

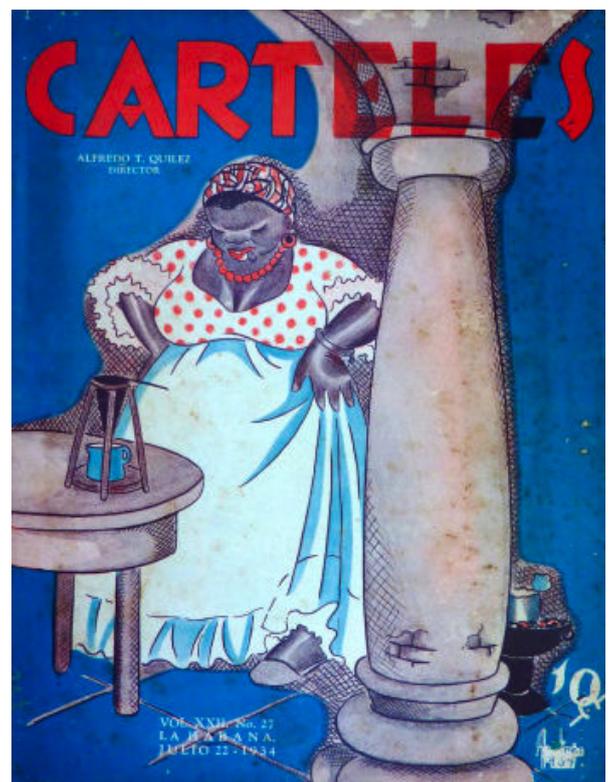


**GUIDO LLINÁS**  
*Signo.*  
1960. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas.

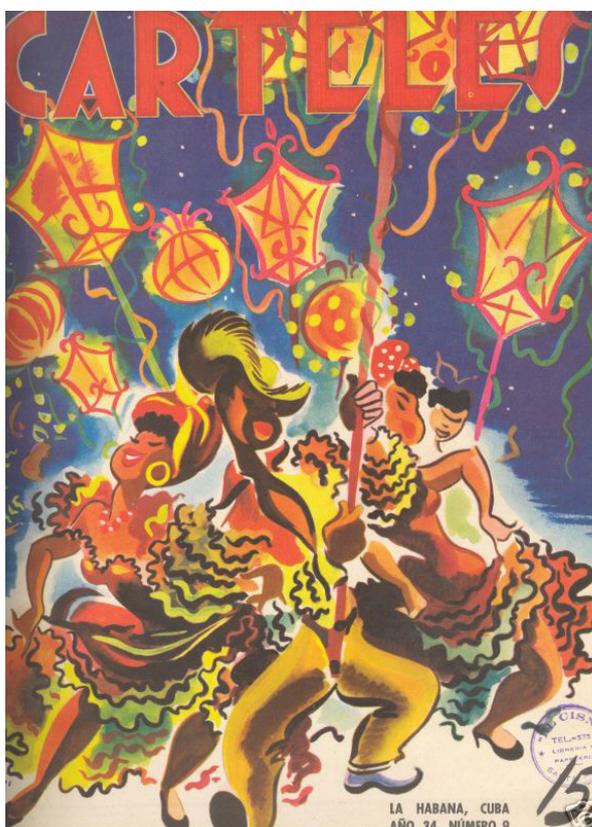
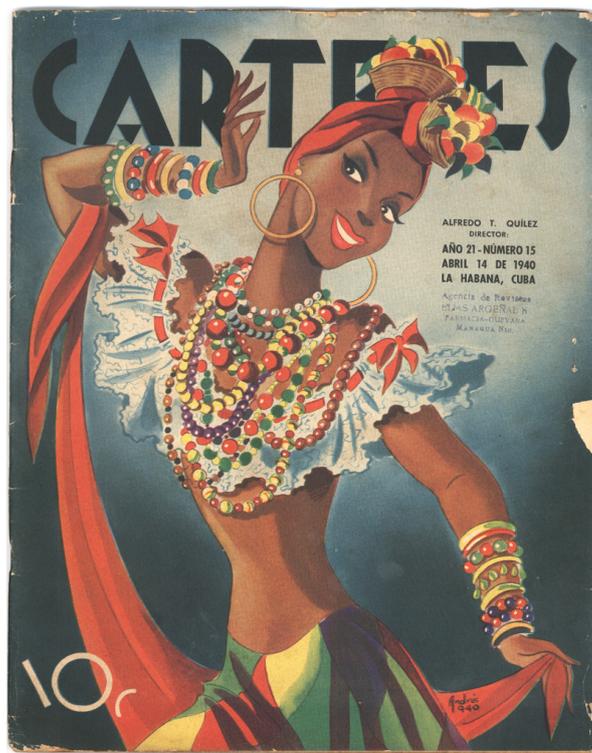
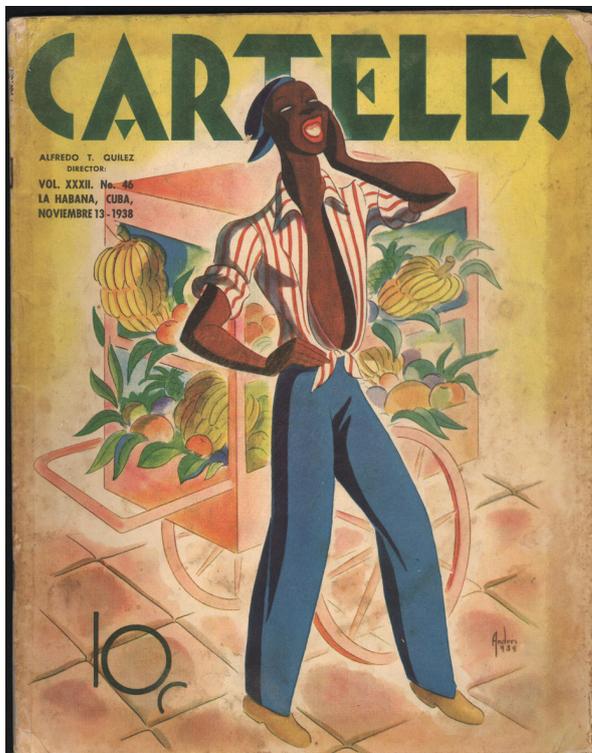


**FIG. 12**  
**CONRADO MASSAGUER**  
Caricatura de Fernando Ortiz.  
1924.

Selección de portadas de la revista *Carteles* entre los años 1930-1940.

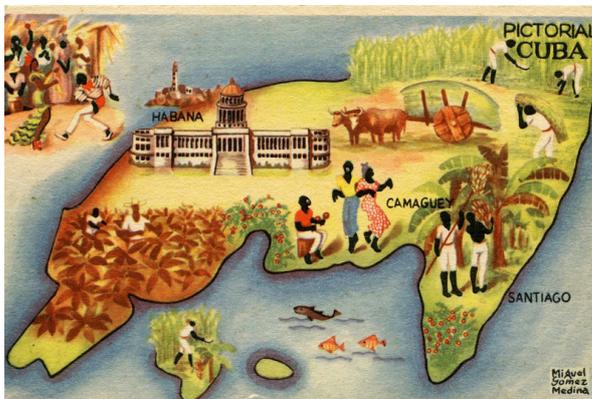


**FIG. 12**  
Selección de portadas de la revista *Carteles* entre los años 1930-1940.





**FIG. 12**  
Portada de la revista *Social*. La Habana, Massaguer Bros Editores, Vol. 2, No. 4, abr., 1917.



**MIGUEL GÓMEZ MEDINA**  
*Pictorial Cuba*.  
Ca. 1940. Postal iluminada. 8 x 12 cm.



*Havana. Cuban Typical Rumba*.  
Ca. 1940. Postal. 8 x 12 cm.



**FIG. 12**  
CONRADO MASSAGUER  
*Visit Cuba.*  
Ca. 1950. Postal. 8 x 12 cm..



*Mayonesa Doña Delicias.*  
Ca. 1950. Publicidad. Cartón. 27 x 48 cm.



*Zombie Club.*  
Ca. 1942. Publicidad del cabaret homónimo situado en La Habana Vieja.

FIG. 12

*Tiburón en Oriente. La Política Cómica*, 10 de octubre de 1916. Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (BNC). Caricatura en la que el Presidente del Partido de los Independientes de Color (PIC), Evaristo Estenoz, masacrado en 1912 durante la represión racial hacia la formación política, se levanta de la tumba para decirle al Presidente José Miguel Gómez que no reclame el voto de los negros. Imagen tomada del libro de Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos...*, p. 130. Ver referencia en la bibliografía.



FIG. 12

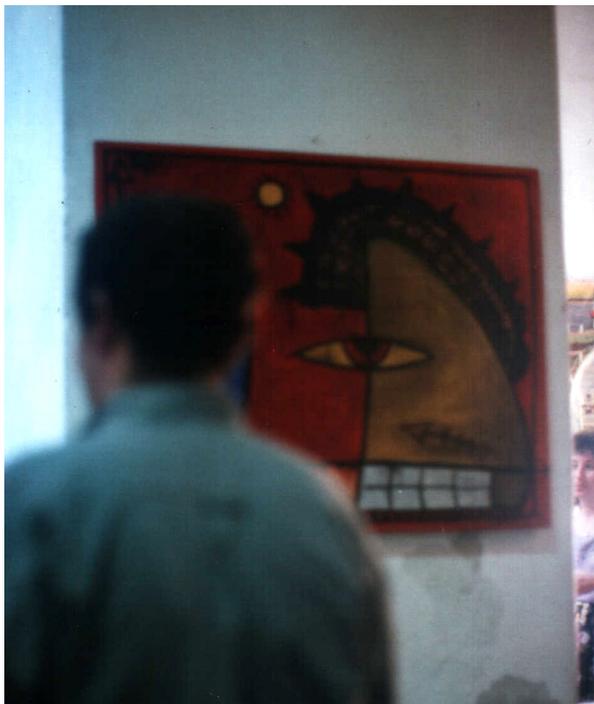
*El macheteo de los negros*. La Política Cómica, 15 de octubre de 1916. BNC. Caricatura del semanario satírico ilustrado en la que aparece José Miguel Gómez, del Partido Liberal, representado como un ave de rapiña posada sobre los cráneos de los negros asesinados en 1912. Imagen tomada del libro de Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos...*, p. 130.



FIG. 12

*Desde el Cacahual. La Política Cómica*, 19 de noviembre de 1916. BNC. Caricatura en la que el fantasma de Evaristo Estenoz toma la voz de Antonio Maceo, el héroe de las guerras de independencia, para guiar a los negros a votar por la reelección de Mario García Menocal, del Partido Conservador, en los comicios de 1916, la urna está precedida por un retrato de Pedro Ivonet, el otro fundador del PIC. Imagen tomada del libro de Alejandro de la Fuente, *Una nación para todos...*, p. 132.





**FIG. 13**  
El artista José Ángel Vincench de espaldas junto al muro donde estaba expuesta la obra de Álvaro Almaguer. No hay más imágenes ni datos de la pieza.



**FIG. 14**  
**RENÉ PEÑA**  
*Serie De mi relación con los otros.*  
1996. Impresión en gelatina. Medidas desconocidas.

**FIG. 15**

OMAR-PASCUAL CASTILLO

Serie *Fulgor interno*.

1997. Foto instalación. Dimensiones variables.

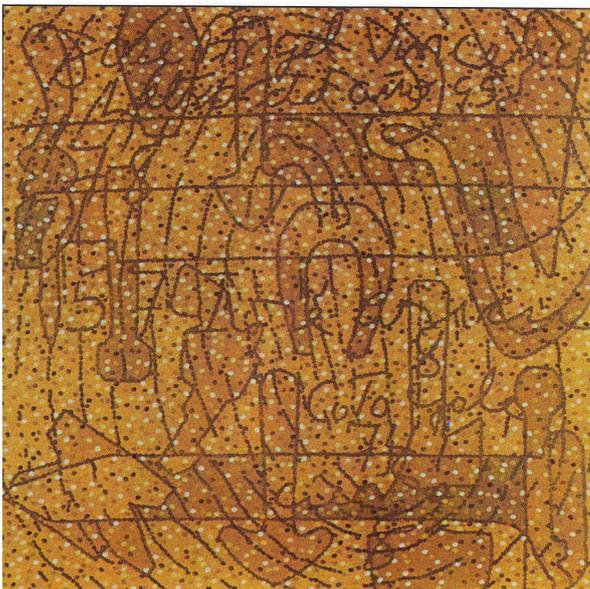


**FIG. 16**

JOSÉ ÁNGEL VINCENCH

*Autobiografía y motivos del folklore.*

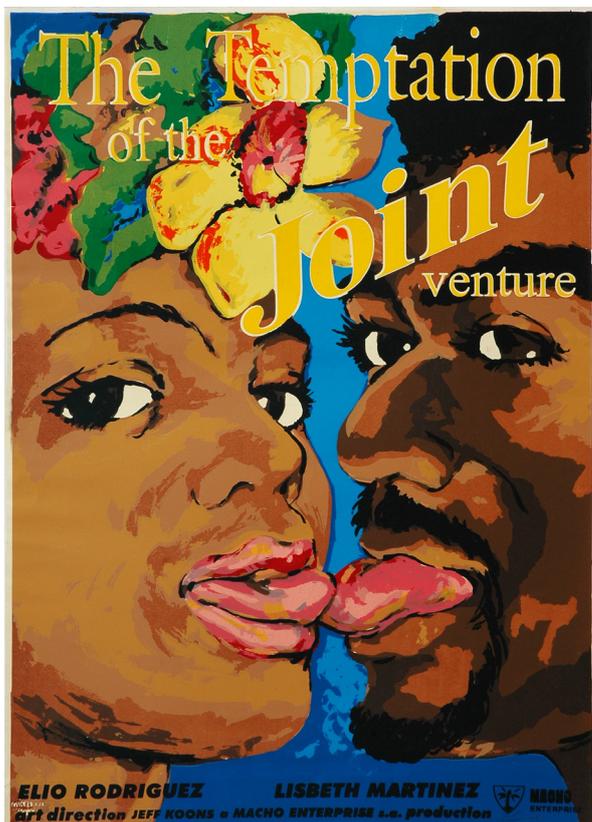
1995. Digito-pintura al óleo sobre tela. 140 x 140 cm.





**FIG. 17**  
**ALEXIS ESQUIVEL**  
*Cuatro maneras de alisar el cabello.*  
1997. Políptico. Óleo y técnica mixta sobre lienzo.  
60 x 60 cm c/u. Detalle.

**FIG. 18**  
**ELIO RODRÍGUEZ**  
*Serie Las perlas de tu boca: The Temptation of the Joint Venture.*  
1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.



**ELIO RODRÍGUEZ**  
*Serie Las perlas de tu boca: Gone with the Macho.*  
1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.

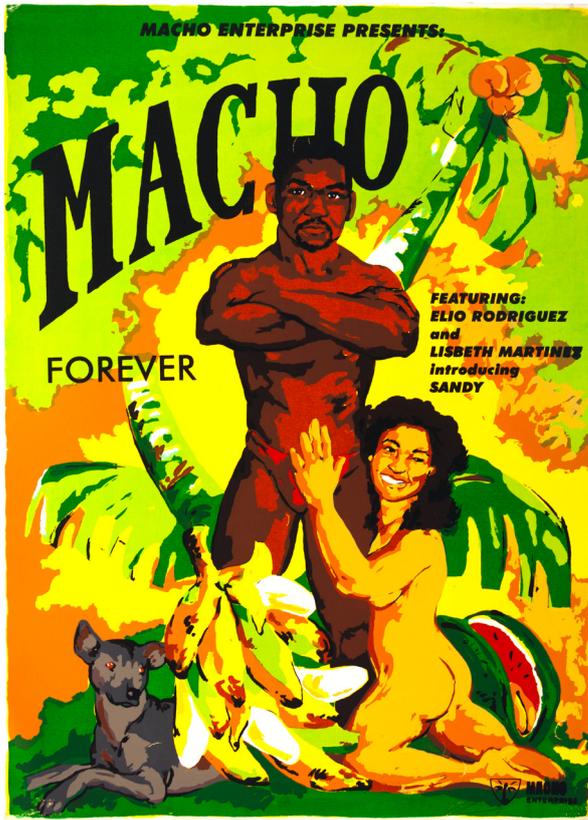


FIG. 18

ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: Macho Forever*.

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.



ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca: La leyenda del Macho*.

1995. Serigrafía sobre papel, edición de 6 ejemplares + 4 P/A. 70 x 50 cm.



FIG. 19

Vista de la inauguración de la exposición *Queloides* (Primera parte) en la Casa de África.





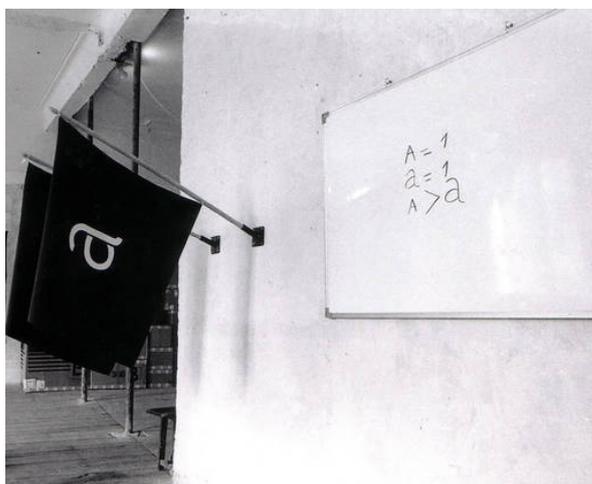
**FIG. 20**  
**MANUEL ARENAS**  
*Exit.*  
1997. Instalación. Dimensiones variables.

**FIG. 21**  
**MANUEL ARENAS**  
*Problema ideológico I.*  
1997. Instalación. Dimensiones variables.



*Problema ideológico I y II* (1997), eran dos instalaciones donde el artista desplegaba juegos de lenguaje y signos que con el tiempo alcanzarían un notable desarrollo conceptual en su poética, habitualmente ocupada en el análisis del racismo como marcas abstractas que hay que descubrir en la estructura de nuestro pensamiento o en los códigos y símbolos que cifran las relaciones lingüísticas, en tanto metáforas ideológicas. A través de una serie de fórmulas que podrían incluirse dentro de la teoría de conjuntos, Arenas trataba de examinar en base a operaciones matemáticas, a una ciencia exacta, sin condicionamiento o coerción social o cultural en una coyuntura dada, las propiedades de unos elementos y variables a los que asignaba semejantes valores para teorizar sobre el concepto de igualdad.

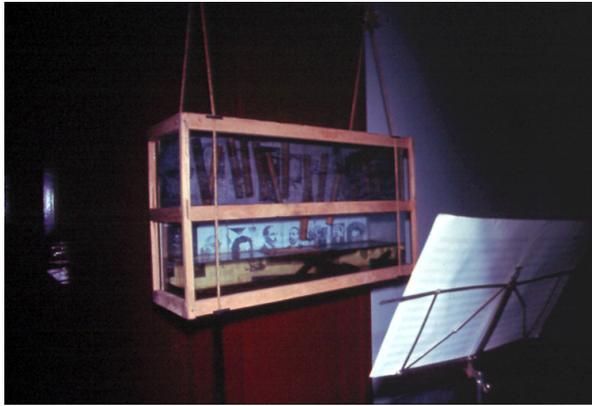
**MANUEL ARENAS**  
*Problema ideológico II.*  
1997. Instalación. Dimensiones variables.



**FIG. 22**

ALEXIS ESQUIVEL

*Pianísimo concierto en clave-es de I-fa.*  
1997. Instalación. Dimensiones variables.



**FIG. 23**

RENÉ PEÑA

Fotografías de la serie *Muñeca mía*.  
1992. Plata sobre gelatina. 45,9 x 30,5 cm.



FIG. 24

ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca*.

1995. Serigrafía. 70 x 50 cm.

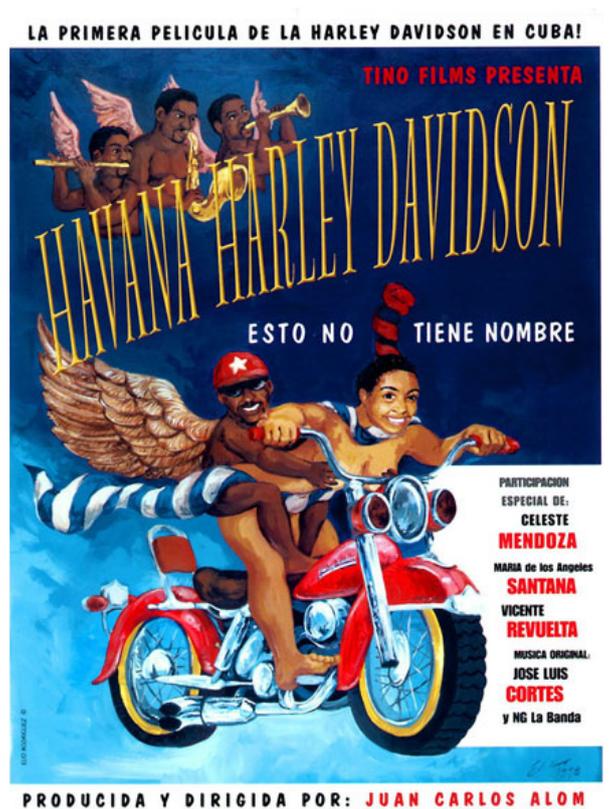
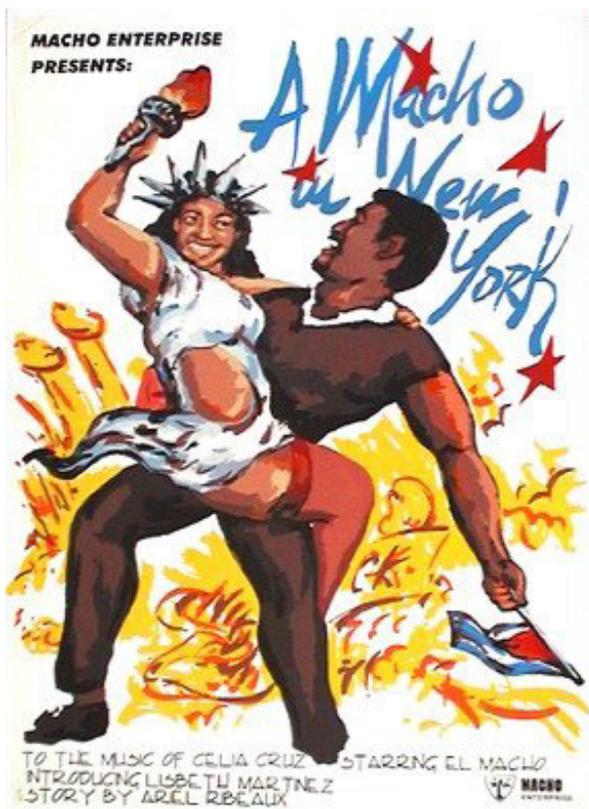
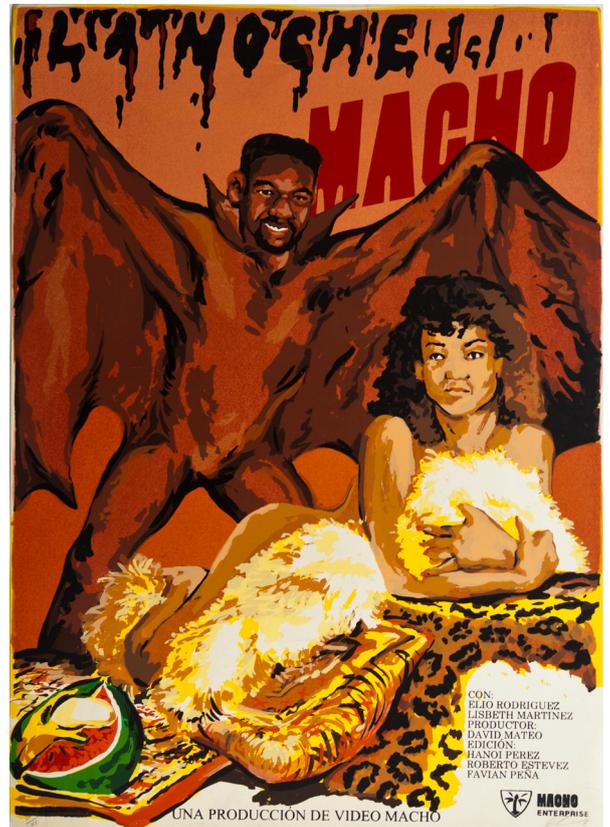
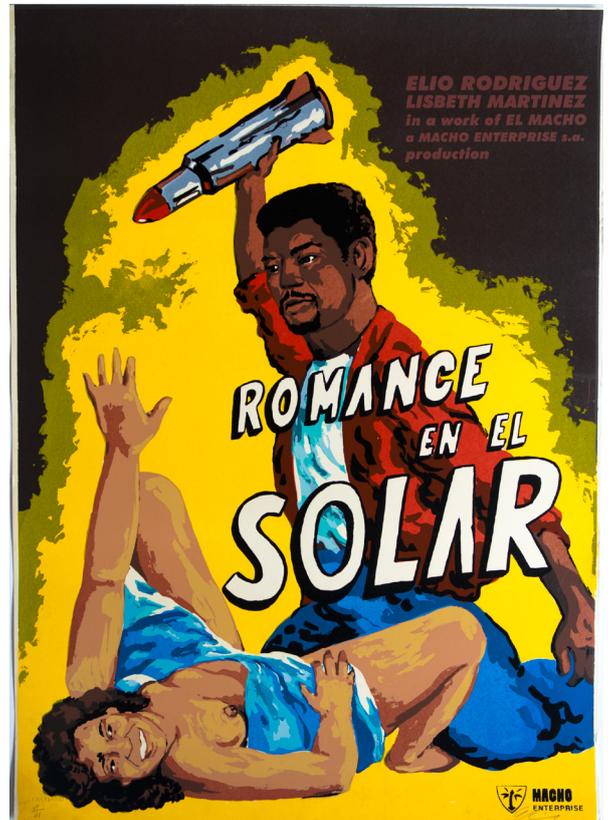
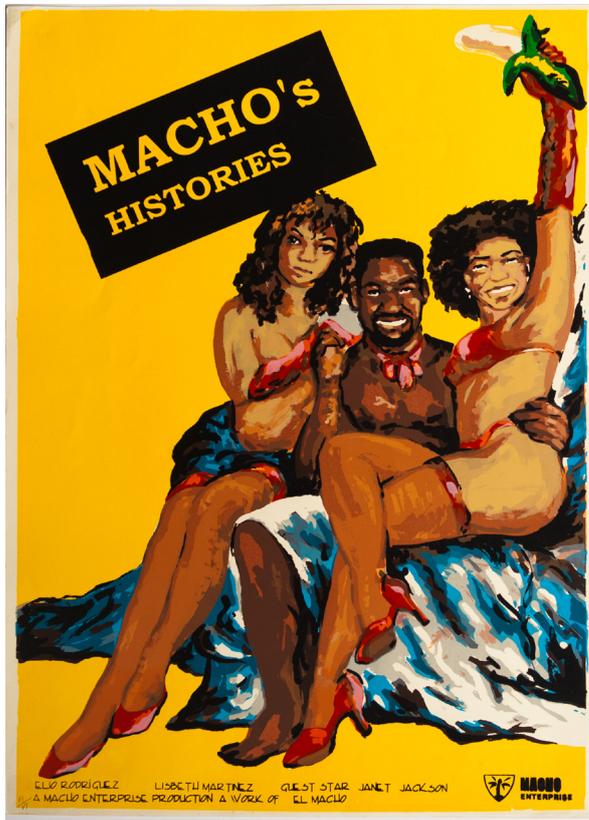


FIG. 24

ELIO RODRÍGUEZ

Serie *Las perlas de tu boca*.

1995. Serigrafía. 70 x 50 cm.



**FIG. 25**

ELIO RODRÍGUEZ

*Eclipse.*

1999. Acrílico sobre tela y escultura blanda.

120 x 120 x 30 cm.

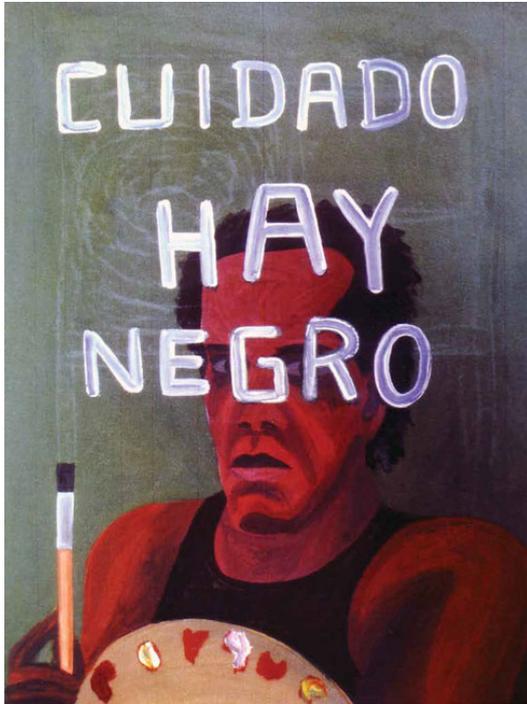


FIG. 26

MANUEL ARENAS

*Cuidado hay negro.*

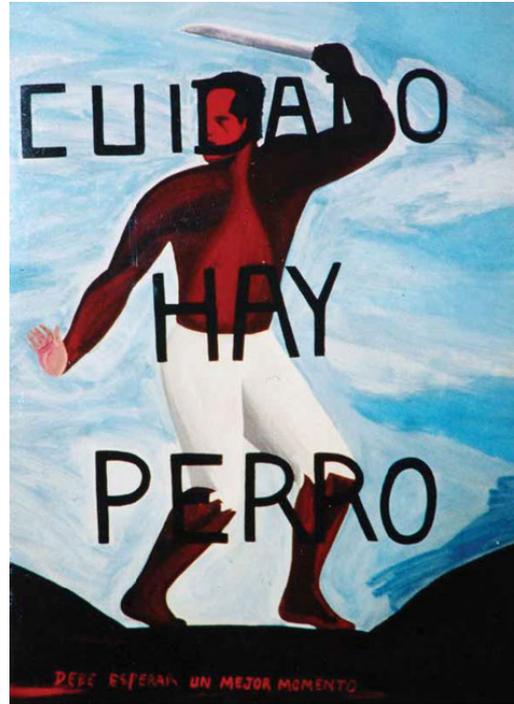
1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.



MANUEL ARENAS

*Cuidado hay perro.*

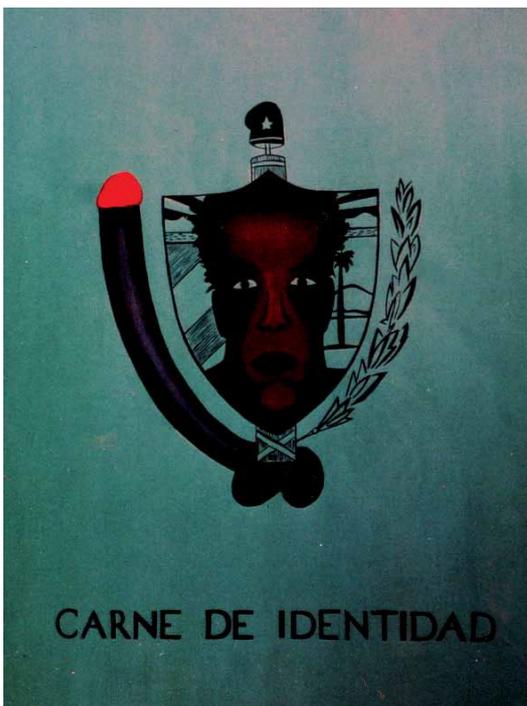
1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.



MANUEL ARENAS

*Carne de identidad.*

1999. Tinta offset y óleo sobre cartulina. 70 x 50 cm.



MANUEL ARENAS

*Tiro al negro.*

1999. Tinta offset y óleo sobre tela. 90 x 120 cm.



MANUEL ARENAS

*Sin título.*

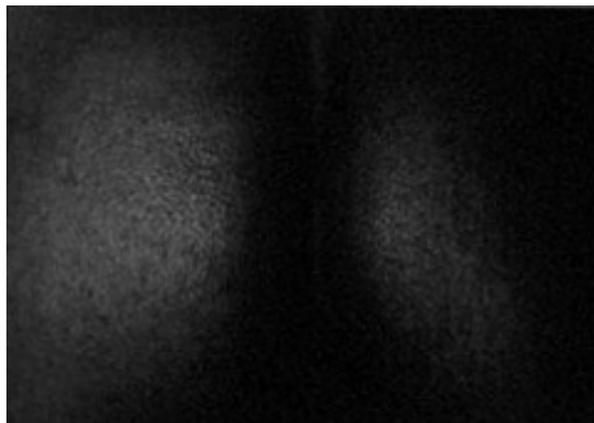
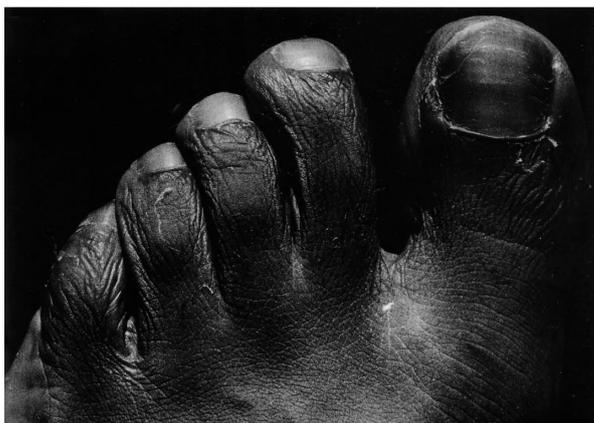
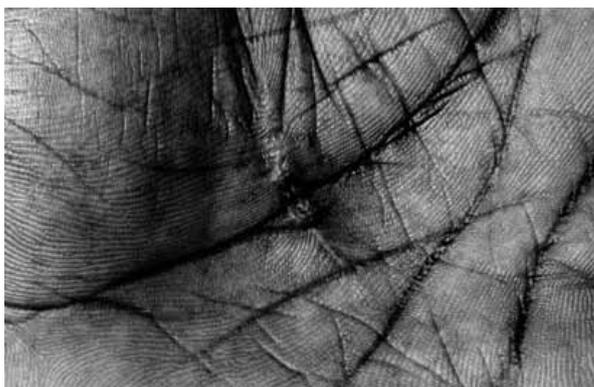
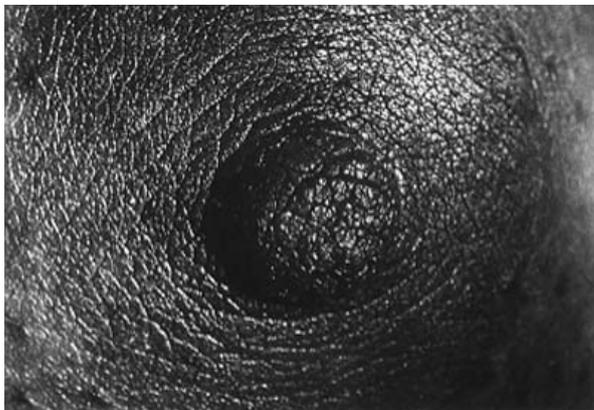
1999. Creyón, tinta offset y óleo sobre cartón. 60 x 80 cm.

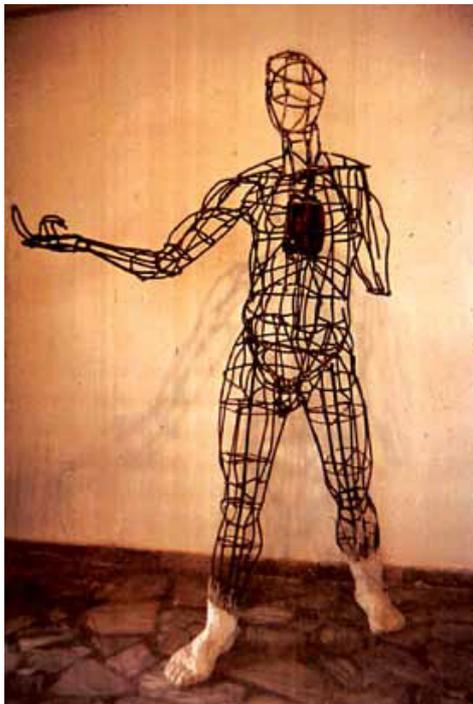


**FIG. 27**

RENÉ PEÑA

6 fotografías de la Serie *Man Made Materials*.  
1998-2000. Impresión en gelatina. 40,5 x 50 cm





**FIG. 28**

**ANDRÉS MONTALVÁN**

*La construcción del cuerpo.*

1997. Escultura en alambroón soldado, cemento y polea.  
Escala humana.

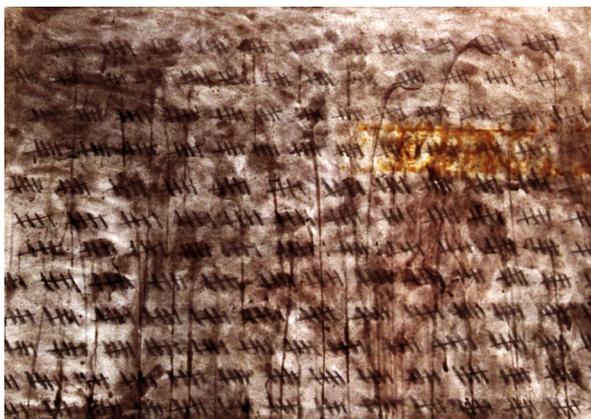


**FIG. 29**

**ANDRÉS MONTALVÁN**

*Ganar o perder.* De la serie *Impresiones*.

1999. Acuarela y óxido sobre papel. 55 x 75 cm.



También en relación con esas disquisiciones sobre el ser, el artista presentó *Ganar o perder* (1999), de la serie *Impresiones*, una acuarela en la que toda la superficie del papel se llena de marcas, incisiones que dan cuenta del curso del tiempo, similar al modo en que los presos cuentan los días de encierro marcando los muros de las cárceles, como registro de un tiempo sin libertad, única certeza de que un cuerpo ha estado ahí, habitando un espacio de exclusión social y un tiempo de ausencia de la vida. El soporte estaba manchado con huellas de oxidación que reforzaban el peso de la temporalidad como carga sobre el individuo. ¿Qué significan esos signos, un conteo regresivo o las memorias de un cuerpo que se ha acostumbrado a la rutina?

**FIG. 30**

JUAN CARLOS ALOM

*Mi madre.*

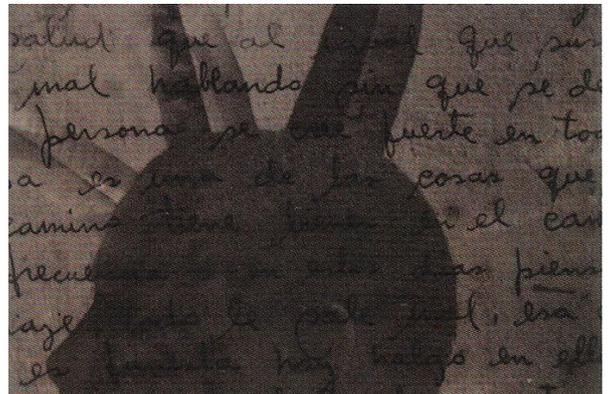
1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.



JUAN CARLOS ALOM

*Un libro abierto.*

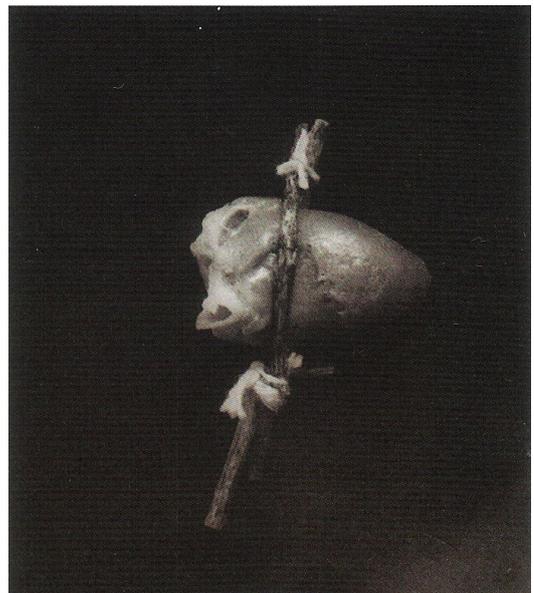
1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.



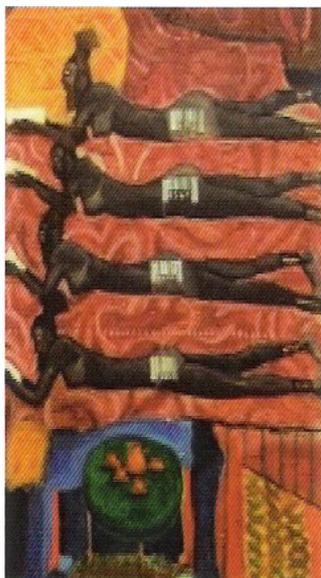
JUAN CARLOS ALOM

*Sin título.*

1995. Impresión en gelatina. 50 x 40 cm.



Es el cuerpo el que necesita expulsar cualquier bilongo o brujería. Hay que depurar el corazón, el riñón y el hígado para funcionar correctamente y fortalecer el cuerpo que los guarda. Por esa imbricación visceral entre cuerpo, órganos y saber en las prácticas rituales de origen africano, tal vez la iconografía de Alom es esquivada y alienta un componente sacrificial y simbólico donde se unen lo humano, lo animal y lo vegetal. Incluso esos palos anudados a un corazón devienen una imagen comprensible y funcional litúrgicamente para algún iniciado; mientras que a los no practicantes se nos escabullen de toda lógica y no nos queda otra opción que cargarlas de contenidos estéticos o clasificarlas como surrealistas.



**FIG. 31**  
**DOUGLAS PÉREZ**  
*Barbies.*  
1999. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm.



**DOUGLAS PÉREZ**  
*Milky Way.*  
1999. Óleo sobre tela. 80 x 70 cm.

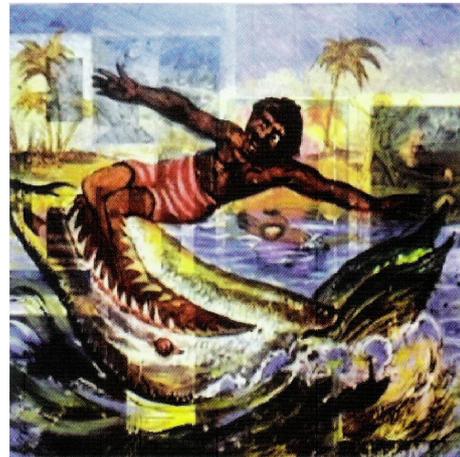
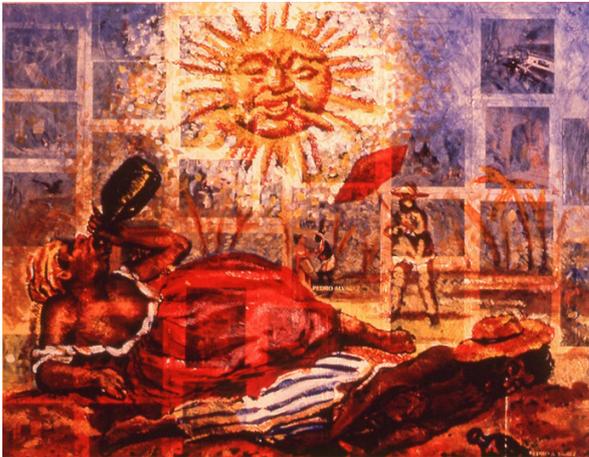
**FIG. 32**

**PEDRO ÁLVAREZ**

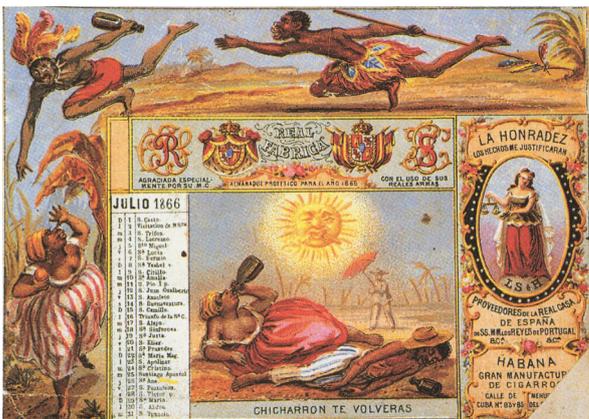
*Autorretrato como artista radical.*

1999. Díptico: collage, resina acrílica y óleo sobre tela.

114 x 146 cm c/u.



Marquillas de tabaco de la serie *Almanaque profético*, de la Fábrica La Honradez.



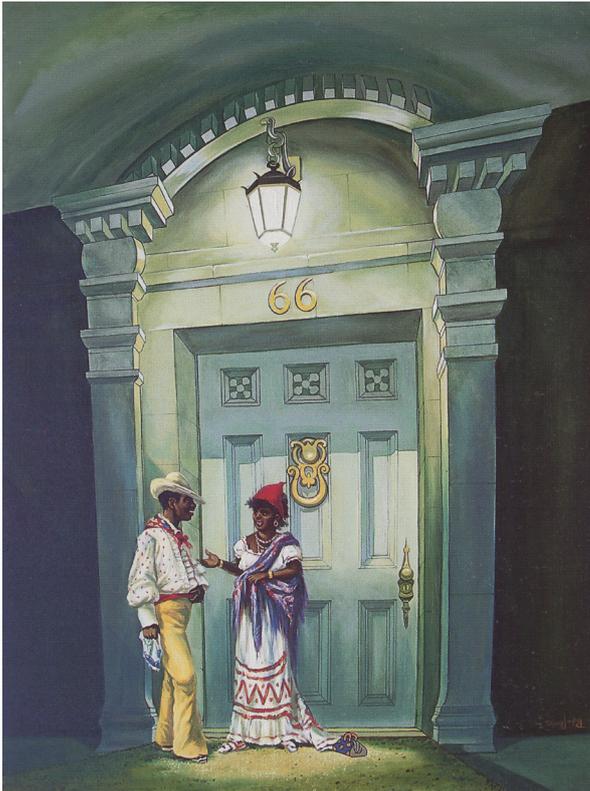
Imágenes de las obras contenidas en el catálogo que el artista usó como soporte pictórico, pegando las páginas del catálogo sobre el lienzo.

**FIG. 32**

**PEDRO ÁLVAREZ**

*En el umbral de la libertad.*

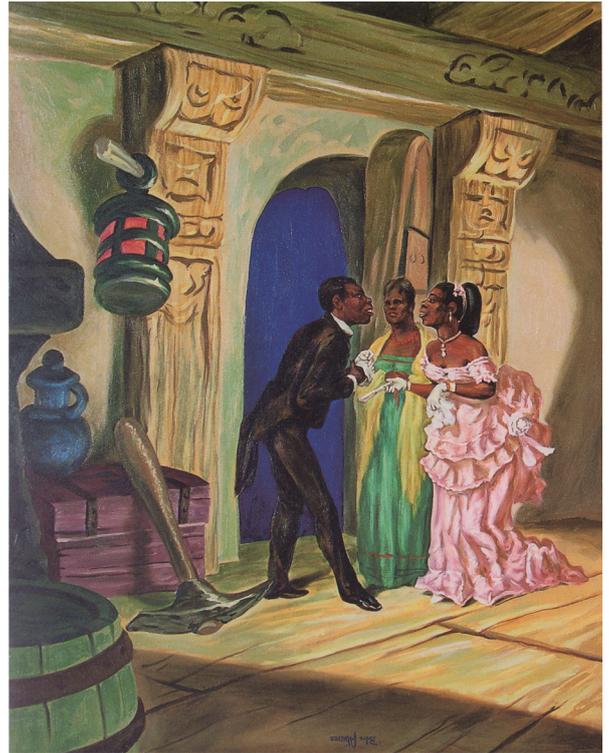
1999. Óleo sobre lienzo. 150 x 110 cm.



**PEDRO ÁLVAREZ**

*La llegada al baile.*

1999. Óleo sobre lienzo. 145 x 114 cm.



**PEDRO ÁLVAREZ**

*Cecilia Valdés in Wonderland.*

1999. Óleo sobre lienzo. 114 x 145,5 cm.



**PEDRO ÁLVAREZ**

*Cinderella's '53 Skylark Buick.*

1999. Óleo sobre lienzo. 114 x 145,5 cm.



FIG. 33

LÁZARO SAAVEDRA

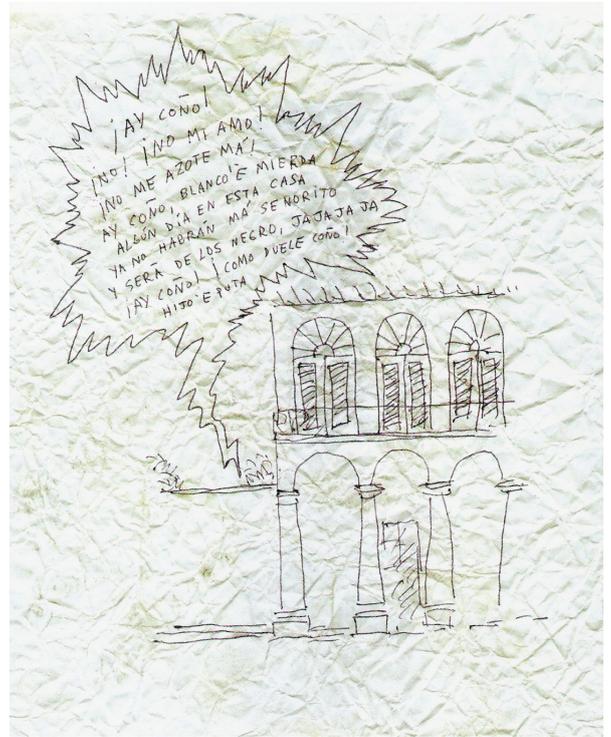
Objetos encontrados (Homenaje a Duchamp).

1999. Instalación: tinta sobre papel. Dimensiones variables.

Compañero Ariel Rimbaud:

Me siento en la triste situación de comunicarle que por problemas personales no he podido concebir una obra para el proyecto "Queloides" en el que tan seriamente se ha venido Trabajando en estos meses. No obstante, para no dejar mi espacio vacío propongo recoger unas cuantas cosas y ponerlas en la pared, considero que esto es justificable desde el punto de vista artístico con un título que sería algo así como "Objetos encontrados" (Homenaje a Duchamp). Disculpa mi blancada, pero nosotros los blancos si no lo hacemos a la entrada lo hacemos a la salida sin racismo de ningún tipo

*Lázaro Saavedra*



ESTUDIO COMPARATIVO DE LA COMPOSICIÓN ÉTNICA EN EL SECTOR ARTÍSTICO

Atendiendo a la identificación fenotípica

Nombre y apellidos: ELIO RODRÍGUEZ VALDES

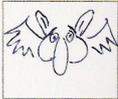


Foto:

Edad: 33

Sexo: M

Disciplina artística: artista plástico (con un poco de carne y hueso)

D) Marque con un a cruz la filiación racial a la que Ud. pertenece.

1. Albino	___
2. Blanco Lechoso	___
3. Rubio	___
4. Blanco	___
5. Blanco orillero	___
6. Chino	___
7. Colorao	___
8. Jabao	___
9. Triguero	___
10. Mulato blanconazo	___
11. Mulato color cartucho	___
12. Mulato chino	___
13. Indio	___
14. Mulato	___
15. Moro	___
16. Negro	___
17. Negro cabeza de puntilla	___
18. Negro cocotimba	___
19. Negro color teléfono	___
20. Negro azul	___

Por este medio yo, Elio Rodríguez Valdés, pasaporte # A109504, nacido en Ciudad de la Habana el 20 de febrero de 1966, con un largo árbol genealógico que se remonta hasta esclavos de la Familia Rodríguez de Gamboa, que eran patrocinadores de la Casa Cuna Valdés, donde en mi familia solo hubo cierto desvarío con algún chino, pero que no afecta la legitimidad de mi identidad racial, certifico ser de raza NEGRA legítimo. Mi estado de salud es bueno, y de vez en cuando enseño los dientes. Cualquier duda o información, puede dirigirse a las oficinas de Macho Enterprise S.A. Y para que conste lo anterior, se expide la presente a los diez días del mes de Septiembre de 1999.



**FIG. 34**  
**ALEXIS ESQUIVEL**  
*Estudio comparativo de la composición étnica en el sector artístico.*  
 1999. Documento. Dimensiones variables.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA COMPOSICIÓN ÉTNICA EN EL SECTOR ARTÍSTICO

Atendiendo a la identificación fenotípica

Nombre y apellidos: Alex Ribaux Disco

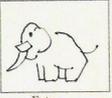


Foto:

Edad: 29

Sexo: M

Disciplina artística: escritor y crítico (eso dicen)

D) Marque con un a cruz la filiación racial a la que Ud. pertenece.

1. Albino	<u>X</u>
2. Blanco Lechoso	<u>X</u>
3. Rubio	<u>X</u>
4. Blanco	<u>X</u>
5. Blanco orillero	<u>X</u>
6. Chino	<u>X</u>
7. Colorao	<u>X</u>
8. Jabao	<u>X</u>
9. Triguero	<u>X</u>
10. Mulato blanconazo	<u>X</u>
11. Mulato color cartucho	<u>X</u>
12. Mulato chino	<u>X</u>
13. Indio	<u>X</u>
14. Mulato	<u>X</u>
15. Moro	<u>X</u>
16. Negro	<u>X</u>
17. Negro cabeza de puntilla	<u>X</u>
18. Negro cocotimba	<u>X</u>
19. Negro color teléfono	<u>X</u>
20. Negro azul	<u>X</u>

Nota: El elefante tiene cuatro patas y una memoria que se explota (además no sopista a los rotos, ni a los estoves blancos o negro)

**FIG. 35**

GERTRUDIS RIVALTA

*They are getting married.*

1996. Asfalto sobre mosquitera. Dimensiones variables.



GERTRUDIS RIVALTA

*El gallero.*

1996. Asfalto sobre mosquitera. Dimensiones variables.

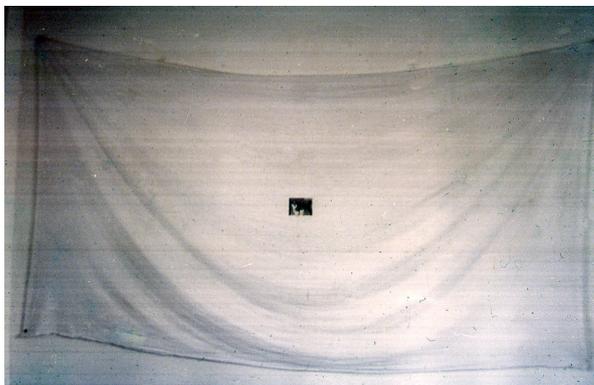


**FIG. 36**

ANDRÉS MONTALVÁN

*La sagrada familia.*

1997. Impresión fotográfica sobre tela. 200 x 120 cm.



El espacio familiar no es sólo lugar de refugio, sino el micro-organismo social donde se debate la diferencia, o donde se afirma una genealogía de orgullo afrodescendiente, como podíamos advertir en *La sagrada familia* (1997) de Andrés Montalván. El creador imprimía en una sábana una fotografía familiar, invirtiendo la sacralidad del mito con el retrato cercano de gente de carne y hueso, sus seres queridos; pero también ponía en cuestión la colectivización del sentimiento filial en el discurso de la Revolución, revisitando el espacio privado como génesis de unos valores culturales determinados, imposibles de anular en el sistema de educación masivo<sup>1</sup>.

**FIG. 37**

JOSÉ ÁNGEL TOIRAC

*La coronación de Oshún.*

1999. Óleo sobre tela enmarcada en flecos de color amarillo y oro. 97 x 113 cm.



<sup>1</sup> Un dato interesante sobre la fotografía incluida en la obra es que fue tomada en la biblioteca de la casa del importante intelectual afrodescendiente Walterio Carbonell (1920-2008), etnólogo e historiador, autor del imprescindible libro *Cómo surgió la Cultura Nacional* (1961), y una de las voces que en las primeras décadas del gobierno revolucionario luchó por el reconocimiento del problema racial, asumiendo el coste de la censura oficial sobre su trabajo e incluso haber sido enviado a las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), para ser mantenido en el ostracismo a lo largo de toda su vida. Sólo a mediados de la pasada década se volvió a editar su ensayo: Carbonell, Walterio, *Cómo surgió la Cultura Nacional*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 2005.

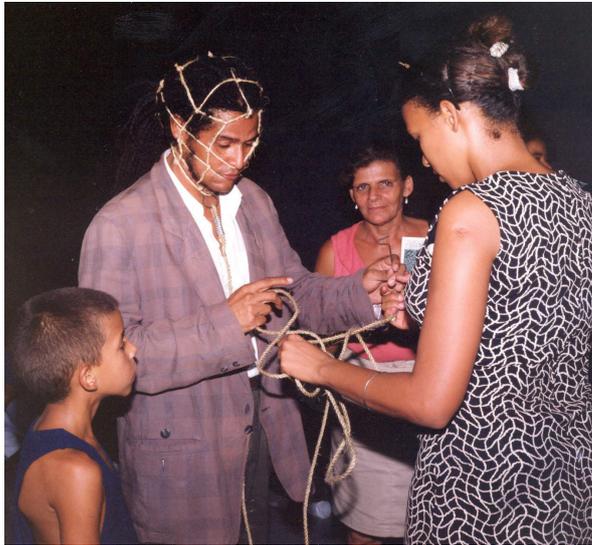
Es relevante mencionar que artistas como Andrés Montalván y Roberto Diago proceden de familias de intelectuales afrodescendientes, siendo esos contextos determinantes en sus respectivas formaciones y preocupaciones por la cuestión racial.

**FIG. 38**

ALEXIS ESQUIVEL

*La sogá maravillosa.*

1999. Performance e instalación. Dimensiones variables.



**FIG. 38**

MANUEL MENDIVE

*Barco negrero.*

1976. Tempera sobre madera. 102,5 x 126 cm.

