

# Todos los negros finos hemos decidido

## Nuevos caminos de la expresión racial<sup>1</sup>

---

ODETTE CASAMAYOR-CISNEROS

### SUPERFINOS NEGROS

«Todos los negros finos nos hemos reunido y hemos decidido no tocar más rumba», así comienza el tema «Superfinos Negros», una de las canciones más conocidas de la agrupación de hip-hop Free Hole Negro —¿o Frijol Negro?—. Indudablemente, hay en su trabajo cierta reivindicación racial: desde el título de sus canciones y discos hasta el nombre que escogieron para el grupo. Sin embargo, su actitud denota diferenciación y búsqueda de cambio en cuanto a la imagen del negro que promueven.

La renuencia a la rumba se expresa, en esta canción que da título al álbum publicado en el 2006, a golpe de guaguancó que pronto deriva en sonoridad funk. La paradoja es impactante. A través de ella, estos jóvenes músicos proponen otra manera de expresarse como negros, evadiendo los estereotipos. En este contexto, negar la rumba mientras se la practica puede significar una reticencia a reivindicar la racialidad utilizando las estrategias tradicionalmente empleadas y que, en forma general, parecen poco efectivas.

La interpretación y el goce de la rumba en sí no constituyen, por supuesto, el problema, sino hacerlo para exponer una supuesta autenticidad ya absorbida socialmente como forma estereotipada de ser negro. ¿Qué sugieren entonces, exactamente, los negros finos de Free Hole Negro? Negar, solamente, la proclama de la rumba como atributo identitario.

Uno de los aspectos distintivos de esta banda es la combinación de muy diversos elementos musicales, donde los orígenes africanos resaltan particularmente a través del repetido, rebuscado y muy variado empleo de la percusión. Funk y rap se mezclan en sus canciones, mientras las letras remarcan con insistencia la búsqueda de una expresión diferente. La experimentación de Free Hole Negro se desenvuelve, fundamentalmente, en los dominios de la acción estética; incluso si hacia el final del tema «Superfinos Negros» exclaman: «A la rumba ya no voy más. ¿Cómo que pa'l camión?». El camión es, posiblemente, el camión de la policía, cuya omnipresencia a la salida de espectáculos bailables y musicales en los que el público por lo general es mayoritariamente negro constituye una de las más visibles señales de la persistencia de la discriminación racial en Cuba. Dentro del contexto de esta canción, se trata de una clara denuncia social.

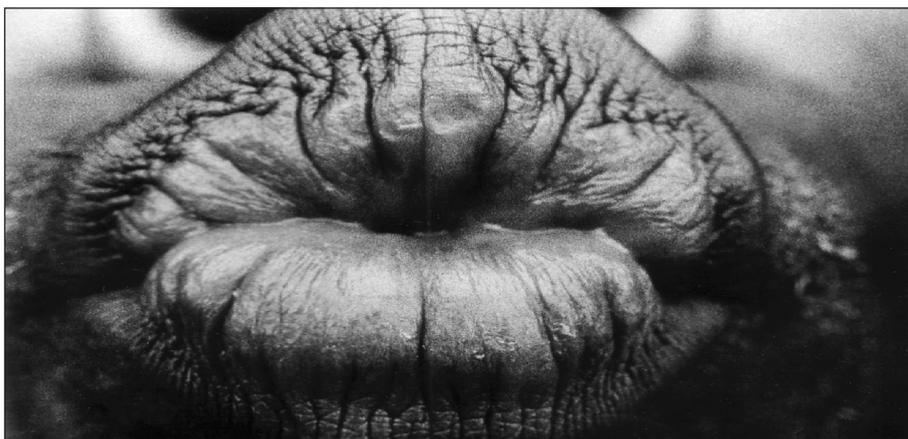
El gesto de Free Hole Negro no es único en la escena cultural contemporánea. Grupos de rap como Anónimo Consejo, Doble Filo, Las Krudas, Hermanos de Causa y Obsesión transmiten particulares mensajes acerca de la situación racial en la isla<sup>2</sup>. Los caracteriza a todos cierto «cansancio» ante la pervivencia de la discriminación del negro en la sociedad y la cultura cubanas. Frente a la incongruencia entre, por un lado, la retórica tradicional basada desde los albores de la nacionalidad en la negación de toda problemática racial y en la exaltación de una cultura mestiza y, por otro lado, la realidad que la desmiente con insistencia, estos jóvenes cubanos levantan su descontento y voluntad de cambio. Ellos han abordado la problemática racial más directamente que Free Hole Negro. Un discurso mucho más radical se desprende, por ejemplo, de las sencillas rimas de Hermanos de Causa: «Pa'l que no le guste. Pa'l que se moleste. Soy raperero, negro y de La Habana del Este». Sin embargo, me interesa focalizar aquí la expresión de Free Hole Negro en tanto posibilita el reconocimiento de otras estrategias ético-estéticas para abordar la cuestión racial en la Cuba contemporánea, más allá de la denuncia furiosa, del grito y la urgencia canalizados por el rap.

### LAS OCURRENCIAS DE DIAGO, ESQUIVEL Y PEÑA

La indagación estética de Free Hole Negro puede examinarse en consonancia con el reciente trabajo de los artistas plásticos negros Juan Roberto Diago, Alexis Esquivel y René *Pupi* Peña<sup>3</sup>. Los tres participaron en la exposición *Queloides 1*, organizada en 1997, célebre por ser una de las raras manifestaciones culturales que en la Cuba contemporánea han abordado directamente la problemática racial. *Queloides*, que es la palabra con la que se designan las marcas que perduran en la piel tras algún accidente cutáneo y que resultan muy comunes en individuos de raza negra, sirvió también entonces para referirse a la cicatrices morales que conservan los negros cubanos. Muchas obras en aquella exposición llevaban el signo de la confrontación racial. Con el tiempo, la poética de estos creadores ha cambiado. Actualmente, no se trata ya de la confrontación, de la oposición directa y violenta del negro discriminado contra una sociedad que tradicionalmente le ha visto como al Otro. La denuncia cede terreno a la búsqueda de una expresión vivencial de la existencia negra en las Américas. Se va de la confrontación a la ocurrencia. Con este término identifico la presentación de la facticidad racial que ignora las nociones de alteridad para registrar, simplemente, la existencia del sujeto negro dentro de la sociedad cubana contemporánea.

Las recientes obras de Diago, Esquivel y Peña evidencian que no sólo el grito —más identificado con la estética del rap— puede crear un efecto de ruptura. Paulatinamente, estos artistas han ido representando la «epifanía del Otro» a la que Emmanuel Lévinas aportaba una significación enteramente propia. Es una presencia que, según el filósofo francés, consiste en «venir hacia nosotros», en hacer una «entrada». Epifanía del rostro que deviene visitación. Mientras el fenómeno es ya imagen, manifestación cautiva de la forma, la epifanía del rostro es viviente y su vida radica precisamente en deshacer la forma que reviste todo aquello que se ha vuelto inmanencia, que se

expone como tema, disimulándose a sí mismo. «La presencia del rostro señala también un orden irrecusable —un mandamiento— que interrumpe la disponibilidad de la conciencia», reconoce Lévinas. La conciencia está siendo cuestionada por el rostro, sin que se llegue, no obstante, a una toma de conciencia de este cuestionamiento. El «‘absolutamente otro’ no se refleja en la conciencia»<sup>4</sup>. El rostro, el cuerpo negro, tratarían entonces de suplantar a la forma y la imagen, al estereotipo y el concepto, a esa identidad del negro cubano que se descubre insuficiente e incoherente.



«Man Made Materials» (Peña)

En la serie *Man Made Materials* (1998-2001), de René Peña, aparece de pleno, como protagonista, el cuerpo negro. Las imágenes fotográficas resultan fuertes y chocantes, pero es esencialmente el espectador quien las percibe así. En verdad, el artista se limita a presentar el cuerpo humano negro, sus partes y detalles, evitando toda connotación explícita que sólo puede ser atribuida por el público. Boca, dientes, pies, lengua, vellos, nalgas, pliegues en la piel, granos, dedos, uñas, nada más ni nada menos... pero en una persona negra. ¿Dónde entonces está la violencia? ¿En que se trate de un cuerpo «humano» negro? «En mis fotografías, la piel representa los seres humanos —ha declarado el artista—; de una manera u otra, todos somos materia prima para el mismo proyecto.»<sup>5</sup> Colocar al negro dentro del proyecto humano, más allá de los proyectos políticos, sociales, ideológicos y culturales, es la más efectiva arma que contra el racismo emplean Peña y otros creadores contemporáneos. El negro sale del concepto, la forma y la imagen que no le explican; se convierte en esa visitación lévinasiana que atrapa y ataca sorpresivamente el inconsciente. El negro simplemente ocurre, acontece. Cuando estéticamente se pasa de la confrontación a la ocurrencia, de la oposición radical al simple hecho de suceder; el discurso crítico se mueve del objeto mismo al espectador. El objeto de arte ni siquiera sugiere un discurso determinado, exclusivo, sólo el espectador puede hacerlo. No hay aquí reclamo ni denuncia explícitos de racismo alguno. Si el negro es percibido como otro no es porque el creador así lo esté expresando, sino porque es el público quien se siente extrañado ante estas imágenes. En el porqué inconsciente reside

toda la carga ética de estas potentes obras. El mensaje de Peña llega sin los gritos ni las iras del rap, pero llega, porque el público no puede escapar. Ya que está frente a las imágenes, si se retira asustado es porque algo molesta: ¿el negro humano?, ¿descubrir que es sólo «materia prima» y que humanamente carece de una identidad fija y conceptualizable? Absoluta facticidad.

Toda esencialidad trascendente se desvanece en el protagonista negro de las piezas de Peña. Y si alguna esencia pudiera pretenderse, residiría solamente en la facticidad del sujeto: en el hecho de estar ahí. La facticidad, sin embargo, ha de ser entendida en este análisis no limitada al prisma conceptual del *Dasein* heideggeriano<sup>6</sup>, sino extrapolándola más allá del «ser en el mundo», hacia el «ser en situación» o «en su mundo» analizado por Alain Badiou<sup>7</sup>. En su interpretación filosófica no-esencialista, Badiou examina al sujeto a través de su aparición en múltiples mundos, en lugar de considerarle dentro de un solo, fijo contexto que marginaliza y excluye la alteridad. Su teorización de la multiplicidad ofrece una lógica a la ontológicamente «impensable» alteridad. Con ello, ningún sujeto puede ser considerado exterior al mundo o tematizado como el Otro. Tampoco la facticidad del sujeto negro cubano presentado en estas obras permanece restringida a la contingencia del Sartre de *L' être et le Néant*<sup>8</sup>. Esos negros no son sólo el objeto percibido, pues arrastran consigo todas las marcas de su existencia, aun libre del discurso que usualmente las acompañan. Su muda facticidad no apunta hacia una separación entre el espíritu y el cuerpo, pues se representa más bien aquí en toda su multiplicidad el ser pensado por Badiou a través de su «lógica del estar ahí» (*logique de l'être là*). Es facticidad actuante y por eso prefiero, al referirme a la estrategia ético-estética utilizada para expresarla, emplear el término de ocurrencia, incluso más que el de aparición enarbolado por Badiou. Aparición conlleva en cierto modo la llegada, el sobresalto, que estas imágenes no proyectan precisamente. En ellas fluye el estar ocurriendo, más que la entrada.

La creación plástica y performativa resulta ser un medio naturalmente más idóneo que la música o la literatura para experimentar tales poéticas. La plástica puede prescindir del discurso, apelar a los sentidos y con ellos envolver casi «inconcientemente» la conciencia del público. Algo así sucedió durante la instalación realizada por Alexis Esquivel en 1999, titulada «La Soga Maravillosa». Dice el autor en el texto que acompaña la instalación:

Al principio fue la soga  
al centro del salón  
línea de henequén  
entre los bailadores. [...]  
inútil barrera del instinto  
alambrada de los oídos,  
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.



«La Soga maravillosa» (Esquivel)

La soga constituye el límite invisible entre los unos y los otros, la frontera de identidades incomprensibles. En la instalación de Esquivel, la soga es un elemento lúdico por el que se expresa la maleabilidad identitaria. El público, invitado a pasar a través de los espacios delimitados por la soga e incluso a modificarlos, participa de tal suerte en la construcción de las identificaciones. Esquivel lleva la experiencia hasta la confección de una máscara de esclavo cautivo. Máscara de soga que porta él

mismo y comparte con el público: intercambio de identidades por medio del cual, además, los participantes pueden percibir de alguna manera la vivencia de sentirse sujetos con cuerdas, enmascarados. La máscara de soga constituye sin dudas una imagen poderosa y, nuevamente, agresiva al inconciente del espectador.

Hay en estos esfuerzos un interés por abandonar el discurso directo y adentrarse en los terrenos de la experiencia y la facticidad, sobrepasando con ello algunos elementos esenciales al rap de contenido militante (la violencia discursiva, el espíritu de confrontación) aún cuando continúa sustanciándose la ruptura. Como Free Hole Negro se niega a «tocar rumba», Diago, Peña y Esquivel, exploran nuevos caminos estéticos para expresar la identidad racial, apelando a la experiencia.

Es éste también el mensaje que descolla de una reciente serie de Esquivel, donde recicla esas figurillas de negritos y rumberos que en la isla se encuentran por doquier en las ferias de artesanías, vendidas a turistas. Esquivel retoma pues la mercancía en la que se promueve la imagen estereotipada del negro y la coloca en el contexto de sus obras, desprovistas de una crítica evidente o violenta, pero cargadas de innegable cuestionamiento. Dentro de esta serie, la pieza «Triunfo de la Rumba, Remake», fechada en el 2005, resulta particularmente importante. El trabajo emprendido por Esquivel en esta obra se extiende hasta una reflexión en torno a imágenes fundadoras, dentro la interpretación tradicional de la cuestión racial en Cuba. El pintor explora aquí las expresiones denominadas «afrocubanas», desarrolladas a principios del siglo XX en la isla. Indiscutiblemente importante para la inclusión de la población cubana de raza negra dentro del debate nacional, es también éste el momento en que se sellan ciertos estereotipos esenciales, duraderos, ante los que Esquivel —y otros artistas negros contemporáneos que realizan similar exploración aunque tomando otros caminos ético-estéticos— posa ahora una mirada interrogadora.

La pieza «El triunfo de la rumba, Remake» hace, por supuesto, referencia a la obra homónima realizada por Eduardo Abela cerca de 1928. Inscrita dentro de la corriente afrocubanista promovida por la vanguardia cultural cubana liderada por la Revista de Avance, esta pintura según confesara el propio Abela, fue el resultado de las diatribas «afrocubanizantes» de

Alejo Carpentier en París. Según el eufórico autor de *Écue-Yamba-Ó*, poco importaba que Abela no conociese ni experimentase inclinación alguna por la cultura de los negros cubanos. Se trataba en realidad de hacer pintura moderna, y para Carpentier lo moderno en Cuba era necesariamente afro-cubano. «Es posible pintar un rumbero que, mediante un paso *no auténtico* de rumba, *expresé más auténticamente* el espíritu de la rumba», aconsejaba entonces Carpentier a Abela, quien en efecto produjo obras maestras dentro de esta temática; pero reconoció también que cuando se le agotaron los temas «imaginados», se vio precisado a abandonar sus recreaciones de la vida «afrocubana».<sup>9</sup>

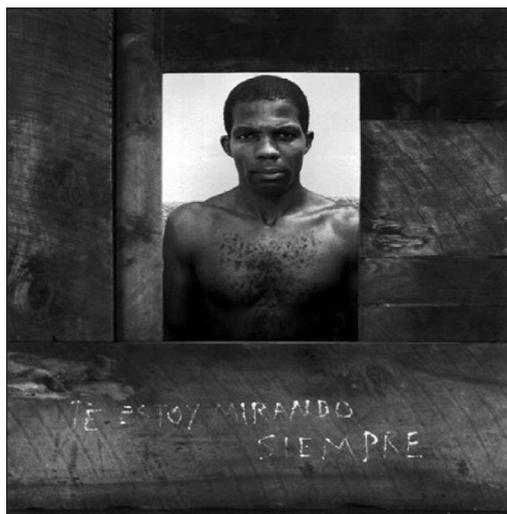
El «remake» de Esquivel, ofrece de forma borrosa, bajo la impresión de inventada y provocada «chapucería», las muñequitas negras vendidas al turismo con todos sus atributos: pañuelos y cestas de frutas tropicales sobre la cabeza, rasgos negroides acentuados, batas rumberas, tabaco en los labios. ¿Es este en fin el triunfo de la «afrocubanía» nacional casi un siglo después del frenesí vanguardista de Alejo Carpentier, Eduardo Abela y otros muchos intelectuales de la época? Esquivel recrea en esta obra la ineffectividad del estereotipo: pintando y repintando, capa sobre capa en afán borroso, la saga cubana de la raza, la identidad y la nación.



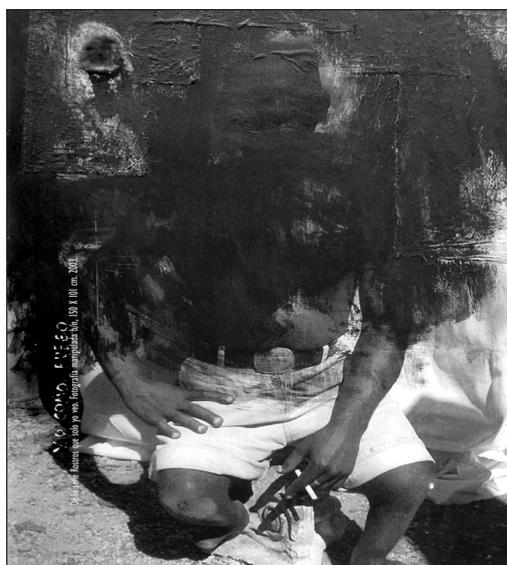
📌 «Triunfo de la Rumba, Remake» (Esquivel)

📌 «Triunfo de la Rumba» (Abela)

Para concluir este bosquejo propongo el detenimiento en la importante obra de Juan Roberto Diago, específicamente en su serie «Cajas de Luz» (2005). Son estas inocentes cajitas de madera tiznada dentro de las que resplandecen fotos de negros cubanos. No hay fiereza directa en sus rostros. Son negros que sonríen, descansan, participan en marchas revolucionarias. Sin embargo, comparten todos cierta mirada tremenda que parece provenir



«Te estoy mirando siempre», de la serie *Cajas de Luz* (Diago)



De la serie *Rostros que sólo yo veo* (Diago)

de algún «más allá». Más allá de la sociedad y de las ideologías. Una mirada sacralizada y verdaderamente amenazante. No hay palabras, sin embargo, de amenaza. «Alegría de vivir», «Te estoy mirando siempre», «Vamos bien», «Amor eterno», son algunos de los títulos con los que Diago acompaña estas obras. Solo hay una constatación del estar ahí, como seres acechantes desde algún punto perdido en la manigua, desde la marginalidad, como cimarrones. Esos epifánicos rostros del Otro.

Todas estas obras permiten entender la ocurrencia como estrategia ético-estética a través de la cual se consigue expresar qué es ser negro sin concebirlo como el Otro, es decir, fuera de una relación de dependencia con lo blanco. Si tradicionalmente el autodefinirse como negros ha significado «bailar rumba», es decir esbozar una identidad o reafirmarse en una actitud confrontacional, las propuestas presentadas en este artículo buscan evadir la confrontación para abocar en la presentación de la simple experiencia del negro cubano en la sociedad contemporánea. Tal deslizamiento responde al descubrimiento, experimentado por estos artistas, de la necesidad de combatir el racismo desde una arena distinta a las tradicionales.

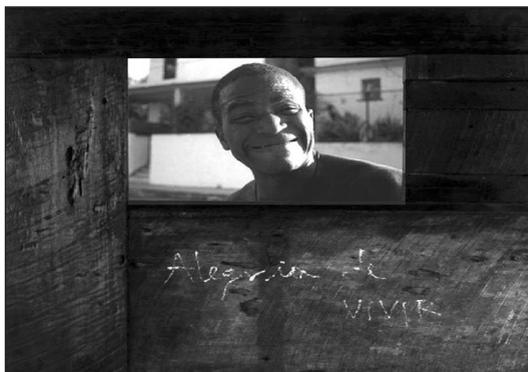
Actuando desde los dominios de lo existencial, esta estrategia ético-estética resulta infalible. El rostro amordazado tras las sogas de Esquivel o la piel negra

que Peña sencillamente expone pueden en fin de cuentas resultar tan duras imágenes como las que gritan en rimas algunos grupos de rap militantes. Unos se expresan en términos de explícita reivindicación mientras otros presentan su existencia negra, su humanidad.

Así, mientras que en los versos seminales de «Balada de los dos abuelos» (1934), Nicolás Guillén se refería a sus ancestros como «las sombras que sólo yo veo», atormentado por la imposibilidad de definición identitaria; Juan Roberto Diago, a principios del siglo XXI, prefiere titular una serie «Rostros que sólo yo veo», transmitiendo una madura aceptación de esa imposibilidad discursiva. Para Guillén se trataba de las ancestralidades negra y blanca

interpretadas como irrealidades, sombras, pasado. En Diago, en cambio, ya está el rostro y no la sombra. El rostro que en las obras de esta serie es sólo una mancha negra, pero que está. Es la identidad inexpresable y no obstante existente a través de la vivencia.

La explícita definición racial, como negro cubano, va perdiendo importancia según descubrimos el trabajo de Free Hole Negro, Esquivel, Peña y Diago. Incluso pareciese que en sus obras ya no existe «el problema» que obsesiona a los raperos de Anónimo Consejo cuando reivindicativos cantan: «Si tú y yo somos iguales, ¿cuál es el problema? [...] Sangre roja hay en las venas. ¿Cuál es el problema? [...] El que nos divide, ahí está el problema» (CD Hip-hop Revolución). Ni los superfinos negros que se niegan a bailar rumba mientras gozosos y despreocupados la siguen tocando, ni esos rostros, esos torsos, esos ojos presentados en la obra plástica de Esquivel, Peña y Diago parecen en efecto deses- perados ante el «problema». Simplemente, no se consideran un «problema». No piden que les reconozcan su identidad histórica, étnica o religiosa. Sólo están. Rumberos o no. Ahí han estado y estarán. Con eso ha de bastar.



«Alegría de vivir», de la serie *Cajas de Luz* (Diago)

#### NOTAS

**1** Una variación más extendida de las ideas presentadas en este texto, puede encontrarse en mi artículo «*Confrontation and Occurrence: Ethical-Aesthetic Expressions of Blackness in Post-Soviet Cuba*»; en: *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, IV(2), 2009.

**2** Véanse en tal sentido los trabajos: Fernandes, Sujatha; *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Duke UP, Durham & London, 2006. Fernández Robaina, Tomás; «Las identidades afrocubanas dentro del movimiento hip hop»; en: *Movimiento. Revista Cubana de hip hop*, n.º 5, La Habana, 2007, p. 21. Fuente, Alejandro de la; «*The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba*»; en: *Journal of Latin American Studies*, n.º 40, 2008, pp. 697-720. West-Durán, Alan; «Lo afrounido jamás sera vencido: Ocha y Palo en el rap cubano»; en: *La Gaceta de Cuba*, n.º 4, La Habana, 2007, pp. 11-14.

**3** Aunque este artículo se centra en el trabajo de Diago, Esquivel y Peña, se impone destacar dentro de este contexto la obra de artistas plásticos como Juan Carlos Alom, Manuel Arenas, María Magdalena Campos-Pons,

Andrés Montalván, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Eduardo Choco Roca Salazar, Elio Rodríguez, Lázaro Saavedra y José A. Toirac, entre otros.

**4** Lévinas, Emmanuel; *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*; Biblio, París, 1982, pp. 50-3. (La traducción es nuestra).

**5** Entrevista personal, La Habana, agosto, 2008.

**6** Heidegger, Martin; *Ontology. The Hermeneutics of Facticity* (trad. John van Buren); Indiana UP, Bloomington, IN, 1999.

**7** Badiou, Alain; *Logiques des Mondes*; Éditions du Seuil, París, 2006.

**8** Sartre, Jean P.; *L'etre et le Néant*; Gallimard, París, 1943.

**9** Seone Gallo, José; *Eduardo Abela cerca del cerco*; Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1986, pp. 187-94. (Subrayado por el autor). También, véanse los análisis de Camnitzer, Luis; *New Art of Cuba*; Austin, Texas UP, 2003, pp. 101-105. Y Moore, Robin D.; *Nationalizing Blackness. Afrocuban-ism and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*; Pittsburgh UP, 2003, pp. 101-105. Y Moore, Robin D.; *Nationalizing Blackness. Afrocuban-ism and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*; Pittsburgh UP, 1997, pp. 193-202.