

STUART HALL

¿QUÉ ES "LO NEGRO" EN LA CULTURA POPULAR NEGRA?

Comienzo con una pregunta. ¿Qué momento es éste, para plantear una pregunta sobre la cultura popular negra? Estos momentos son siempre coyunturales, tienen su especificidad histórica y aunque siempre tienen similitudes y presentan continuidad con otros momentos en que se formulan preguntas de este tipo, nunca se trata de los mismos. La combinación de lo que es similar y de lo que es diferente define no sólo la especificidad del momento sino también de la pregunta y, por lo tanto, las estrategias de políticas culturales con las cuales intentamos intervenir en la cultura popular y en la forma y el estilo de la teoría cultural que debe acompañar a ese juego. En su importante ensayo "La nueva política cultural de la diferencia",⁽¹⁾ Cornel West ofrece una genealogía del presente que encuentro brillantemente concisa y penetrante. Esta discurre, hasta cierto punto, sobre las posiciones que traté de delinear en un artículo que se ha vuelto bastante notorio,⁽²⁾ pero también analiza provechosamente este momento dentro de un contexto americano y en relación con las tradiciones filosóficas intelectuales y cognoscitivas con las que éste se compromete.

De acuerdo con West, el momento, este momento tiene tres coordenadas generales. La primera es el desplazamiento de los modelos europeos de alta cultura (high culture), de Europa como sujeto universal de cultura, y de la cultura en sí misma en su vieja lectura arnoldiana como último refugio... Casi diría de canallas, pero no diré de quién es. Al menos sabemos contra quién estaba: se trataba de una cultura contra la barbarie, contra la gente que golpeaba los portones mientras la pluma inmortal de la anarquía fluía de la lapicera de Arnold. La segunda coordenada es el surgimiento de los Estados Unidos como potencia mundial y, consecuentemente, como centro de producción cultural y circulación globales. Este surgimiento es a la vez desplazamiento hacia la principal cultura popular americana y sus formas tecnológicas de cultura de masas, como mediación de la imagen. La tercera coordenada es la decolonización del Tercer Mundo, caracterizada desde el punto de vista cultural por el surgimiento de las sensibilidades decolonizadas. Interpreto la decolonización del Tercer Mundo en el sentido de Frantz Fanon: incluyo en esa interpretación el impacto de los derechos civiles y de la lucha de los negros en la decolonización de las mentes de los pueblos en la diáspora negra.

Permítaseme agregar algunas salvedades al cuadro general, salvedades que, en mi opinión, hacen de este momento presente uno muy distintivo, en el cual cabe preguntarse sobre la cultura popular negra. Primero, les recuerdo las ambigüedades de ese cambio de Europa hacia América, puesto que incluye una relación ambivalente de América hacia la alta cultura europea y la ambigüedad de la relación de América con sus propias jerarquías étnicas internas. Europa Occidental no tenía hasta hace poco, en absoluto, ninguna etnicidad. O no reconocía tenerla. América siempre tuvo una serie de etnias y consecuentemente, la construcción de jerarquías étnicas definió siempre su política cultural. Y, por supuesto, en silencio y sin ser reconocida, la cultura popular americana siempre ha contenido dentro de sí, hayan sido silenciadas o no, tradiciones vernáculas populares de lo negro americano. Tal vez sea penoso recordar que, cuando es observada desde fuera de los Estados Unidos, la

principal tendencia en la cultura popular americana incluyó siempre ciertas tradiciones vernáculas populares negras.

La segunda salvedad concierne a la naturaleza del período de globalización cultural que ahora está en marcha. Detesto el término "posmodernismo global", con un sentido tan vacío y escurridizo que puede ser tomado para significar cualquier cosa. Y, por cierto, los negros son ambiguamente ubicados en relación con el posmodernismo, así como lo fueron respecto del alto modernismo; aun cuando despojados de sus orígenes intelectuales franceses, ampliamente europeos, de un marxismo desencantado, y rebajado a un estatus descriptivo más modesto, el posmodernismo se mantiene extremada e irregularmente desarrollado, como un fenómeno en el cual los viejos centros marginales de la alta modernidad vuelven a aparecer constantemente. Los únicos lugares donde uno puede experimentar genuinamente la mezcla étnica posmoderna son Manhattan y Londres, no Calcuta. Y aun es imposible rechazar del todo el "posmodernismo global", en la medida en que éste registra ciertos movimientos estilísticos en relación con lo que quiero denominar lo dominante cultural. Aun cuando el posmodernismo no es una época cultural sino que sólo es el modernismo en las calles, por sí mismo representa un importante cambio de terreno de la cultura hacia lo popular: hacia las prácticas populares, hacia las prácticas de la vida diaria, hacia las narrativas locales, hacia la descentralización de viejas jerarquías y las grandes narrativas. Este descentramiento o desplazamiento inaugura nuevos espacios de protesta y produce un cambio relevante en las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular, de este modo se nos presenta como una oportunidad importante y estratégica para la intervención en el campo de la cultura popular.

Tercero, debemos tener presente la profunda y ambivalente fascinación del posmodernismo con la diferencia: diferencia sexual, diferencia cultural, diferencia racial y, sobre todo, diferencia étnica. En general, la alta cultura evidenció ceguera y hostilidad hacia la diferencia étnica (incapacidad para hablar de la etnicidad incluso cuando sus efectos se percibían de modo tan manifiesto), por el contrario, no hay nada que el posmodernismo global ame más que cierto tipo de diferencia, un toque de etnicidad, un gusto por lo exótico, como decimos en Inglaterra, "un poquito de lo otro" (lo cual en el Reino Unido tiene una connotación sexual, así como también étnica). Michelle Wallace estaba en lo cierto en su ensayo seminal "Modernismo, posmodernismo y el problema de lo visual en la cultura afro-americana",⁽³⁾ donde se interroga sobre la reaparición y proliferación de diferencias, sobre cierta clase de ascensión de lo posmoderno global, y discute si no se trata de una repetición del juego "ahora lo ven, ahora no" que el modernismo alguna vez tuvo con el primitivismo o, en cambio, si no se logró a expensas del enorme silencio en torno a la fascinación de Occidente por los cuerpos de hombres y mujeres negros de otras etnias. Y debemos preguntarnos acerca del continuo silencio dentro del cambiante terreno del posmodernismo, acerca de si las formas de libertad de contemplación que esta proliferación de diferencias permite e invita, y al mismo tiempo rechaza, no es realmente junto con Benetton y los heterogéneos modelos masculinos de *The Face*, un tipo de diferencia que no indica una diferencia de ningún tipo.

Hal Foster escribe (Wallace lo cita en su ensayo) que "lo primitivo es un problema moderno, una crisis en la identidad cultural"⁽⁴⁾; esta es, por lo tanto, la construcción modernista del primitivismo, el reconocimiento fetichista y el rechazo de la diferencia primitiva. Pero esta aserción es sólo represión; relegado dentro de nuestro inconsciente político, lo primitivo retorna misteriosamente en el momento de su aparente eclipse político. Esta ruptura del primitivismo, manipulada por el modernismo, se convierte en otro fenómeno posmoderno. Esta manipulación es ciertamente evidente en una diferencia que no representa ninguna diferencia, lo cual confiere al núcleo del posmodernismo global la apariencia ambigua de la etnicidad. Pero no puede ser sólo eso. No debemos olvidar cómo la vida cultural, sobre todo

en Occidente, aunque también en otras partes, ha sido transformada en nuestros tiempos por las voces de los marginados.

Dentro de la cultura, la marginalidad, si bien permanece en la periferia de la amplia tendencia cultural, nunca ha sido un espacio tan productivo como lo es ahora. Y esto no representa simplemente una apertura por la cual aquellos que están afuera pueden ocupar los espacios dominantes. Es también el resultado de la política cultural de la diferencia, de las luchas sobre la diferencia, de la producción de nuevas identidades, de la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural. Esto es cierto no sólo con respecto a la raza, sino también otras etnias marginales, así como también respecto del feminismo y la política sexual en los movimientos gay y lesbiano, como resultado de una nueva forma de política cultural. Por supuesto, no quiero sugerir que podamos contraponer algún juicio facilista sobre las victorias ganadas frente al eterno relato de nuestra propia marginalidad: estoy cansado de esas dos grandes contranarrativas continuas. Permanecer dentro de ellas es verse atrapado en el interminable "lo uno o lo otro", o la victoria total o la incorporación total, lo cual casi nunca ocurre en la política cultural, pero sobre lo cual los críticos culturales siempre se ponen de acuerdo.

Estamos hablando de la lucha por la hegemonía cultural, la cual está siendo considerada, tanto en la cultura popular como en otros lados. Esta distinción entre cultura alta y popular es lo que el posmodernismo global está desplazando. La hegemonía cultural no se refiere nunca a la victoria pura o a la dominación pura (esto no es lo que el término significa), no es nunca un juego cultural en el que la suma deba ser cero; se refiere siempre a los cambios en la balanza de poder en las relaciones de cultura, acerca de cambios en las disposiciones y configuraciones del poder cultural, no trata de salir de él. Existe cierto tipo de actitud de "nada cambia nunca, el sistema siempre gana", que noté como un cínico escudo protector que, lamento decirlo, los críticos culturales americanos frecuentemente usan, un escudo que a veces les impide desarrollar estrategias culturales diferentes. Es como sí, para protegerse a sí mismos de la derrota ocasional, tuvieran que fingir que ven claramente a través de todo... y así es como siempre fue.

Una vez que las estrategias culturales pueden señalar una diferencia, y es en éstas en las que estoy interesado, pueden cambiar las disposiciones del poder. Reconozco que los espacios "ganados" por esa diferencia son pocos, y están cuidadosamente custodiados y regulados. Creo que son limitados. Sé que son excesivamente mal remunerados, que siempre hay un derecho de piso que pagar cuando el filo punzante de lo diferente y de lo transgresor pierde agudeza a través de la espectacularización. Sé que lo que reemplaza a la invisibilidad es cierta clase de visibilidad cuidadosamente segregada, regulada. Pero el hecho de nombrarlo como "lo mismo" simplemente no ayuda. El nombre que se le da únicamente refleja el modelo particular de políticas culturales a las que estamos atados, más precisamente, el juego de resultados de suma cero (nuestro modelo reemplaza al otro, nuestras identidades en lugar de las otras identidades) al que Antonio Gramsci denominó cultura como una definitiva "guerra de maniobra", cuando en realidad el único juego que vale en este terreno es la "guerra de posición".

Para parafrasear a Gramsci, y por miedo que se piense que mi voluntad de optimismo ha derrotado completamente a mi pesimismo intelectual, permítaseme agregar un cuarto comentario en este momento. Si el posmodernismo global representa una apertura ambigua a lo diferente y a lo marginal y convierte a cierto tipo de descentralización de la narrativa occidental en una posibilidad prometedora, éste tiene como correlato, en el centro mismo de la política cultural, un efecto de reacción: la agresiva resistencia hacia lo diferente, el intento de restaurar el canon de la civilización occidental, el asalto, directo o indirecto, contra el multiculturalismo; el retorno a las grandes narraciones de la historia, de la lengua y de la

literatura (los tres grandes pilares que sustentan a la identidad nacional y cultura nacional); la defensa del absolutismo étnico, del racismo cultural que ha marcado las eras de Thatcher y Reagan; las nuevas xenofobias que están por desvistar la fortaleza europea. Lo último que queda por hacer es interpretar que la dialéctica cultural ha terminado. Parte del problema es que hemos olvidado qué tipo de espacio es el de la cultura popular. La cultura popular negra no está exenta de esa dialéctica, la cual es histórica, no una cuestión de mala fe. Por lo tanto, es necesario deconstruir lo popular de una vez por todas. No podemos volver a una visión inocente de ello.

La cultura popular trae aparejada una resonancia afirmativa por la prominencia de la palabra "popular". Y, en algún sentido, la cultura popular siempre tiene su base en las experiencias, los placeres, los recuerdos, las tradiciones de la gente. Está en conexión con las esperanzas y aspiraciones locales, tragedias y escenarios locales, que son las prácticas y las experiencias diarias de pueblo común. De esta manera, eso se une a lo que Mikhail Bajtin llama "lo vulgar": lo popular, lo informal, lo grotesco, la cara inferior. Es por eso que se lo contrapuso a la alta cultura y es así un sitio de tradiciones alternativas. Y es por eso que la tradición dominante estuvo siempre recelosa de ello y con razón. Ellos sospechan que están a punto de ser sobrepasados por lo que Bajtin llama lo carnavalesco. Esta distinción fundamental entre la cultura alta y baja fue clasificada en cuatro dominios simbólicos por Peter Stallybrass y Allon White en su importante libro *Las políticas y las poéticas de la transgresión*⁽⁵⁾. Estos autores hablan del trazado de lo alto y bajo en forma física, en el cuarto humano, en el espacio y en el orden social. Y analizan la distinción alto/bajo como base fundamental para el mecanismo de ordenación y de construcción de sentido no sólo en la cultura europea, a pesar del hecho de que los contenidos de lo que es alto y de lo que es bajo cambia de un momento histórico a otro.

El punto central es el mandato de diferentes morales estéticas, estética social, los imperativos de la cultura que hacen que ella se abra al juego del poder, y no a un inventario de lo que es lo alto contra lo bajo en un momento en particular. Es por eso que Gramsci, quien sin ir más lejos que con su sentido común sobre cómo, antes que nada, la hegemonía popular está hecha, se pierde y se lucha, le otorgó una importancia estratégica a la cuestión de lo que él denominó "nacional-popular". El papel de lo "popular" en la cultura popular es el de fijar la autenticidad de las formas populares, que tienen sus raíces en las experiencias de las comunidades populares de quienes tomaron su fuerza, y nos permite verlas como expresiones de una particular vida social subalterna que se resiste a ser constantemente tratada como baja y de afuera.

Sin embargo, como la cultura popular devino históricamente la forma dominante de la cultura global, así también al mismo tiempo éste es el escenario *par excellence* de su transformación en una mercancía, de las industrias en las que la cultura entra directamente dentro de los circuitos de la tecnología dominante: los circuitos del poder y el capital. Lo material y las experiencias construyen su propia red en este espacio de homogeneización donde el proceso es despiadadamente estereotipado y formulaico, donde el control sobre las narrativas y las representaciones pasa a manos de la burocracia estatal establecida, a veces sin ninguna queja. Se enraiza en la experiencias popular y está al mismo tiempo disponible para la expropiación. Es mi intención afirmar que esto es necesario e inevitable, y vale también para la cultura popular negra. La cultura popular negra, como todas las culturas populares del mundo moderno, está destinada a ser contradictoria, y ello no se debe a que no hayamos luchado lo suficiente la batalla cultural.

Por definición, la cultura popular negra es un espacio contradictorio. Es una visión de controversia estratégica. Pero esto no puede ser simplificado o explicado en términos de simples oposiciones binarias que aún son habitualmente trazadas: alto y bajo, resistencia

contra incorporación, autenticidad contra inautenticidad, experimental contra formal, oposición contra homogeneización. Siempre hay posiciones para ganar en la cultura popular, pero ninguna batalla puede atraer a la cultura popular en sí para nuestro lado, o para el lado contrario. ¿Por qué ocurre esto? ¿Qué consecuencias tiene esto para las estrategias de intervención en políticas culturales? Cómo esto desplaza las bases para una crítica de la cultura negra? Las formas en las que la gente y las comunidades negras, y sus tradiciones aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas. Sin embargo, seguimos observando, en las figuras y repertorios de las que la cultura popular se nutre, las experiencias que están detrás de ellas. En su expresividad, su musicalidad, su oralidad, en su riqueza profunda y su variada atención al habla, en sus inflexiones hacia lo vernáculo y lo local, en su rica producción de contranarrativas y, sobre todo, en su uso metafórico del lenguaje musical, la cultura popular negra permitió la aparición, dentro de los modos mezclados y contradictorios de hasta algunas tendencias principales de cultura popular, de elementos de un discurso que es diferente... de otras formas de vida, otras representaciones de tradiciones.

No me propongo repetir el trabajo de aquellos que han dedicado sus vidas creativas, académicas y críticas a identificar las diferencias entre estas tradiciones diaspóricas, a explotar sus modos y las experiencias y memorias históricas que encierran. Sólo diré tres cosas inadecuadas acerca de estas tradiciones, dado que están relacionadas con el punto que deseo desarrollar. Primero, les pido que observen cómo, dentro del repertorio negro, el *estilo* (sobre el cual los críticos de la tendencia principal a menudo creen que es solamente la cáscara, el envoltorio, la cobertura dulce de la píldora) se ha vuelto *por sí mismo* el sujeto de lo que está sucediendo. Segundo, observen cómo, desplazado de un lugar logocéntrico (donde el dominio directo de los modos culturales significaba el dominio de la escritura y, por consiguiente, la crítica de la escritura —crítica logocéntrica— y la deconstrucción de la escritura) la gente de la diáspora negra, en oposición a todo eso halló en su música la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural. Tercero, piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones. Surgen aquí profundas preguntas sobre la transmisión y la herencia cultural, y sobre las complejas relaciones entre los orígenes africanos y la dispersión irreversible como consecuencia de la diáspora, cuestiones en las que ahora no puedo adentrarme. Pero si creo que estos repertorios de la cultura popular negra fueron a menudo sobredeterminados en al menos dos direcciones a causa de que fuimos excluidos de la tendencia cultural principal: en parte fueron determinados por su herencia pero también fueron críticamente determinados por las condiciones diaspóricas en las cuales se forjaron sus relaciones. La apropiación selectiva, la incorporación y la rearticulación de las ideologías europeas, culturales e institucionales, junto con una herencia africana (y volvemos a Cornel West otra vez) condujeron a innovaciones lingüísticas en la estilización retórica del cuerpo, las formas de ocupación de un espacio social ajeno, expresiones fuertes, peinados, formas de caminar, pararse y hablar y medios para la formación y el sustento de la camaradería y la comunidad.

El tema de la sobredeterminación subyacente (con los repertorios culturales negros constituidos por dos direcciones a la vez) es quizás más subversivo de lo que se piensa. Es que —insisto— en la cultura popular negra estrictamente hablando, etnográficamente hablando, no hay formas puras en absoluto. Estas formas son siempre el producto de una sincronización parcial, de compromiso a través de fronteras culturales, de la confluencia de más de una tradición cultural, de las negociaciones entre posiciones dominantes y subordinadas, de las estrategias subterráneas de recodificación y transcodificación, de significación crítica, de significante. Estas formas son siempre impuras, y hasta cierto grado híbridadas a partir de una base vernácula. Por lo tanto, deben ser siempre escuchadas, no con un sentido de recuperación de un diálogo perdido que contenga las claves para la

producción de nuevas músicas (porque nunca se da de manera simple el retorno a lo viejo), sino como lo que efectivamente son, adaptaciones moldeadas para los espacios de la cultura popular, mezclados, contradictorios e híbridos. No constituyen la recuperación de algo puro con lo que podríamos en última instancia vivir. De acuerdo con lo que Kobena Mercer denomina la necesidad de una diáspora estética, estamos obligados a reconocer que ellos constituyen lo moderno.

Esto introduce la diferencia *dentro* de las formas de la cultura popular (que son por definición contradictorias y por lo tanto aparecen como impuras, amenazadas por la incorporación o la exclusión) y esto es lo que aporta el significante "negro" en el término "cultura popular negra". Pasó a significar la comunidad negra, donde estas tradiciones se mantuvieron, y cuyas luchas sobreviven en la persistencia de la experiencia negra (la experiencia histórica de la gente negra en la diáspora), de la estética negra (los distintos repertorios culturales a partir de los cuales fueron hechas las representaciones populares) y de las contranarrativas negras, por las que hemos luchado para que sean escuchadas. Aquí, la cultura popular negra regresa a la misma base que definí anteriormente. La "buena" cultura popular negra puede salir airosa en la prueba de autenticidad, la referencia a la experiencia negra y a la expresividad negra. Estas valen como garantías en la determinación de qué cultura popular negra es la correcta, qué es nuestro y qué no lo es.

Tengo la sensación que, históricamente, nada pudo haberse hecho para intervenir en el campo dominado por la tendencia dominante de la cultura popular, para intentar ganar algún espacio sin las estrategias mediante las cuales esas dimensiones fueron condensadas hacia el significante "negro". ¿Dónde estaríamos sin un toque de esencialismo? ¿O sin lo que Gayatri Spivak llama esencialismo estratégico, en tanto que un momento necesario? La pregunta es si estamos todavía en ese momento, si eso aún es una base suficiente para las estrategias de nuevas intervenciones. Permítaseme presentar lo que me parece la debilidad de este momento esencialista y las estrategias, creativas y críticas, que fluyen de ella.

Este momento esencializa las diferencias en varios sentidos. Ve a la diferencia como "su tradición contra la nuestra", no en un sentido posicional, pero sí como mutuamente excluyentes, autónomas y autosuficientes. Y es, por lo tanto, incapaz de adoptar las estrategias dialógicas y formas híbridas esenciales para la estética de la diáspora. Un movimiento más allá de este esencialismo no es una estrategia crítica o estética que carezca de una política cultural o de un rasgo de la diferencia. No es simplemente una rearticulación y reapropiación para sí mismo. Lo que se deja de lado es la esencialización de la diferencia en dos términos mutuamente excluyentes. Esto lleva a movernos hacia un nuevo tipo de posicionamiento cultural, una lógica diferente de la diferencia. Acota lo que Paul Gilroy ha introducido tan vivamente en la agenda política y cultural de la política negra en el Reino Unido: los negros en la diáspora británica deben, en este momento histórico, rechazar el binomio negro o británico. Deben rechazarlo porque el o conservará la idea de *competencia permanente*, mientras que el objeto de la lucha debe ser, en cambio, reemplazar el o con la potencialidad y la posibilidad de un y. Esta es la lógica del acoplamiento, antes que la lógica de la oposición binaria. Puedes ser negro y británico, no sólo porque es una posición necesaria de tomar en la década de los '90, sino también porque aun esos dos términos, unidos por el copulativo y, en lugar de oponer uno a otro, no agota todas nuestras identidades. Sólo algunas de nuestras identidades son atrapadas a veces en esa particular lucha.

El momento esencializante es débil porque naturaliza y deshistoriza la diferencia, y confunde lo que es histórico y cultural con lo que es natural, biológico y genético. En el momento en el que el significante negro es separado de su entorno histórico, cultural y político y es introducido en una categoría racial biológicamente constituida, como reacción, le otorgamos

valor al mismo cimiento del racismo que deseamos erradicar. Además, como sucede siempre que naturalizamos categorías históricas (piénsese en género y sexualidad) fijamos ese significado fuera de la historia, fuera del cambio, fuera de la intervención política. Una vez fijo, estamos tentados de usar "negro" como si fuera suficiente por sí mismo para garantizar el significado progresivo de las políticas con las que nos embanderamos... como si no tuviéramos otras políticas sobre las que discutir excepto si algo es negro o no. Estamos tentados a mostrar ese significante como un medio que puede purificar lo impuro, reunir a los hermanos y hermanas desamparados quienes no saben qué deberían estar haciendo en esas filas, y patrullar las fronteras (que son por supuesto fronteras políticas, simbólicas y posicionales) como si fueran genéticas. Por lo cual, lamento decirlo, entiéndase con esto una "fiebre de la jungla": como si pudiéramos traducir la naturaleza a la política usando una categoría racial para garantizar las políticas de un texto cultural, y como una línea contra la cual medir la desviación.

Más aún, tendemos a privilegiar la experiencia por sí misma, como si la vida negra fuese vivida en tanto que experiencia que está más allá de la representación. Sólo tenemos que expresar como sea lo que ya sabemos que somos. En cambio, es sólo a través del modo en que nos representamos e imaginamos a nosotros mismos que llegamos a saber cómo estamos constituídos y quiénes somos. No hay un escape en las políticas de representación y no podemos controlar "cómo es realmente la vida fuera de allí", a modo de prueba frente a lo cual lo políticamente correcto o desacertado de una particular estrategia o texto cultural puede ser evaluado. No será un misterio para ustedes saber que pienso que lo "negro" no es ninguna de estas cosas en realidad. No es una categoría de esencia y, por lo tanto, esta manera de comprender el significante flotante en la cultura popular negra no lo será.

Existe, por supuesto, un conjunto muy profundo de experiencias negras distintivas e históricamente definidas que contribuyen a esos repertorios alternativos de los que hablé anteriormente. Pero es a la diversidad y no a la homogeneidad de la experiencia negra que debemos prestarle nuestra indivisible y creativa atención. Esto no es sólo para apreciar las diferencias históricas y experimentales dentro y entre las comunidades, regiones, países y ciudades, entre culturas nacionales, entre diásporas, pero también para reconocer los otros tipos de diferencias que ubican, posicionan y localizan a la gente negra. El asunto es simplemente que, dado que nuestras diferencias raciales no constituyen el todo de nosotros, somos siempre diferentes, tratamos diferentes tipos de diferencias... de género, de sexualidad, de clase. También sucede que estos antagonismos se niegan a aparecer prolijamente alineados, simplemente no son reductibles unos a otros, ellos se renuncian a coalicionar alrededor de un sólo eje de diferenciación. Estamos siempre en negociación, no con un simple conjunto de oposiciones que nos coloquen siempre en la misma relación con los otros, sino más bien con una serie de posicionamientos diferentes. Cada uno tiene para sí su punto de profunda identificación subjetiva. Y este es el aspecto más difícil sobre la proliferación del campo de identidades y antagonismos: a menudo se están dislocando en la relación de unos con otros.

Por lo tanto, para decirlo crudamente, dadas algunas maneras en que los hombres negros continúan viviendo sus contraidentidades como masculinidades negras y repiten esas fantasías de la masculinidad negra en los teatros de la cultura popular, esas mismas masculinidades negras resultan opresivas para las mujeres cuando se enfrentan a otros ejes de diferencia, y reclaman visibilidad para su fortaleza sólo a expensas de la vulnerabilidad de la mujer negra y la feminización de los hombres negros gay. El modo en el cual una política transgresora en un dominio se encuentra constantemente suturada y estabilizada por políticas reaccionarias o no evaluadas en otro campo, sólo puede ser explicado por esta continua dislocación cruzada de una identidad por otra, de una estructura por otra. Las etnicidades dominantes están siempre apuntaladas por una economía sexual particular, una

masculinidad figurada particular, una particular identidad de clase. No existe garantía en alcanzar una identidad racial esencializada de la que pensemos que es posible estar seguros, que resultará ser siempre mutuamente liberadora y progresiva en todas las otras dimensiones. *Puede ser ganada. Existe* una política allí por la que luchar. Pero la invocación de una experiencia negra garantizada que esté detrás de ella no producirá esa política. Con certeza, la pluralidad de los antagonismos y las diferencias que ahora busca destruir la unidad de las políticas negras, dada la complejidad de las estructuras de subordinación que han sido formadas por la manera en que fueron incorporadas a la diáspora negra, no nos sorprende para nada.

Estos son los pensamientos que me llevaron a hablar, en un momento de descuido, sobre el fin de la inocencia del tema del negro o el fin de una noción inocente de una esencia de la "negritud". Y deseo acabar simplemente recordándoles que este fin es también un principio. Como Isaac Julien dijera en una entrevista (con *bell hooks*) en la que se discutió su nuevo film *Young Soul Rebels*, un intento en su propio trabajo, por retratar varios cuerpos raciales distintos para constituir una variedad de las diferentes subjetividades negras, y para comprometerse con las posiciones de variados y diferentes tipos de masculinidades negras: "la negritud como signo no es nunca suficiente. Qué hace ese sujeto negro, cómo actúa, como piensa políticamente (...) ser negro no es suficientemente bueno para mí: deseo conocer cuáles son sus políticas culturales".⁽⁶⁾

Deseo concluir con dos pensamientos que llevan de regreso al tema de la cultura popular. El primero es recordarles que esa cultura popular, mercantilizada y estereotipada tal como suele ser, no lo es en absoluto, así muchas veces pensamos en ella, el terreno en el que descubrimos quiénes somos realmente, la verdad de nuestra experiencia. Es un terreno *profundamente* místico. Es el teatro de los deseos populares, el tablado de las fantasías populares. Es donde descubrimos y jugamos con la identificación de nosotros mismos, donde somos imaginados, donde somos representados, no sólo para las audiencias de afuera que no comprenden el mensaje, sino para nosotros mismos por primera vez. Como dijera Freud, el sexo (y la representación) principalmente tienen lugar y suceden en la cabeza. Segundo, aunque el terreno de lo popular pareciera como si estuviera construido con simples oposiciones binarias, en realidad no lo está. Ya les recordé acerca de la importancia de la estructura del espacio cultural en términos de arriba y abajo, y la amenaza del carnaval bajtiniano. Pienso que Bajtin ha sido profundamente malinterpretado. Lo carnavalesco no es solamente un giro entre dos polos, que permanece encerrado dentro de sus armazones opuestas, sino que está también atravesado por lo que Bajtin llama la dialógica.

Simplemente deseo concluir con una cita que refiere a lo que supone la comprensión de la cultura popular sobre la base de una dialógica más que de una marcha estrictamente oposicional, extraída de *The Politics and Poetics of Transgression*, de Stallybrass y White:

"Un modelo recurrente emerge: "lo alto" intenta rechazar y eliminar lo "bajo" por razones de prestigio y de estatus, únicamente para descubrir que no sólo es de alguna forma es frecuentemente dependiente del otro opuesto... sino también que lo alto *incluye* simbólicamente lo bajo, como el componente erotizante fundamental de su propia fantasía. El resultado es una móvil y conflictiva fusión de poder, temor y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia psicológica sobre precisamente aquellos otros que están siendo rigurosamente opuestos y excluidos en el nivel social. Por esta razón, lo que es socialmente periférico es tan frecuente y simbólicamente central..."⁽⁷⁾

* Traducción: V. Dritz-Nilson, Valeria Suárez
Corrección y revisión: Miranda Lida

NOTAS

- 1 Cornel West, "The new Cultural politics of difference", in *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson et al. (Cambridge MIT Press, in association with the New Museum of Contemporary Art, 1990), 19-36.
2. Stuart Hall, "New Ethnicities", *Black Film/ British Cinema, ICA Document 7*, ed. Kobena Mercer (London, Institut of Contemporary Arts, 1988), 27-31.
- 3 Michelle Wallace, "Modernism, posmodernism and problem of the visual in afroamerican culture", in *Out there: Marginalization and Contemporary Cultures*, 39-50.
- 4 Hal Foster, *Recordings: Art, Spectacle and Cultural Politics* (Port, Townsend, Wash: Bay Press, 1985), 204.
- 5 Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, Cornell University Press, 1986), 3.
- 6 bell hooks, "States of desire" (interview with Isaac Julien), *Transition*, 1, N°3, 175.
- 7 Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (Ithaca, Cornell University Press, 1986), 5.