



Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación
ISSN: 2525-2089
revistasaberesypracticas@ffyl.uncu.edu.ar
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Aguirre Aguirre, Carlos
Bosquejos (docu)ficcionales del cuerpo racializado [1]
Saberes y prácticas. Revista de filosofía y educación, vol. 5, núm. 2, 2020, pp. 1-9
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Bosquejos (docu)ficcionales del cuerpo racializado¹

(Docu)Fictional sketches of the racialized body

Carlos Aguirre Aguirre

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Filosofía, Universidad Nacional de San Juan (IDEF-UNSJ), Argentina.

aguirreaguirrecarlos@gmail.com

Recibido: 28/11/2020

Aceptado: 27/12/2020

Resumen. El ensayo se concentra brevemente en los diversos pliegues estético-políticos y culturales del “Sankofa Film and Video Collective” y el trabajo del cineasta y artista Isaac Julien. Para ello, en un primer apartado nos detenemos en los análisis teóricos sobre la Identidad y las culturas negras realizados por el “Sankofa Film and Video Collective” desde los trabajos de Stuart Hall. En un segundo momento, nos concentramos en la docuficción *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* (1996) de Julien y su vínculo con la problematización del cuerpo negro. Finalmente hacemos un balance abierto sobre los aportes de la obra de Julien dentro del espacio de lo sensible y las estéticas de la diáspora negra a partir de su “docu-ficcionalamiento” de la obra de Frantz Fanon.

Palabras clave. Sankofa Film and Video Collective, Isaac Julien, Frantz Fanon, Identidad, Cuerpo.

Abstract. The essay briefly focuses on the various aesthetic, political and cultural folds of the “Sankofa Film and Video Collective” and the work of the filmmaker and artist Isaac Julien. To do this, in the first section we stop at the theoretical analyzes on Identity and black cultures carried out by the “Sankofa Film and Video Collective” from the works of Stuart Hall. In a second moment, we focus on Julien's documentary *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* (1996) and its link with the

¹ Este ensayo es una ampliación de la columna publicada el 05 de junio del 2020 en el sitio web “El Agente. Crítica de cine” (elagentecine.cl) titulada “*Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* de Issac Julien: abismos ficcionales de la experiencia vivida”: <http://elagentecine.cl/columnas/cine-en-cuarentena-16-frantz-fanon-black-skin-white-mask-abismos-ficcionales-de-la-experiencia-vivida/>

problematization of the black body. Finally, we make an open balance on the contributions of Julien's work within the space of the sensible and the aesthetics of the black diaspora based on his "docu-fiction" of the work of Frantz Fanon.

Keywords. Sankofa Film and Video Collective, Isaac Julien, Frantz Fanon, Identity, Body.

"Sankofa Film Video Collective": Identidad, diáspora y negritud

Parte sustanciosa del trabajo de cineasta inglés Isaac Julien es un intento de explorar las dimensiones subjetivas, afectivas y estéticas del cuerpo negro racializado. Se trata de una obra extensa en la cual no tienen un lugar marginal ficciones, documentales y docuficciones acerca de la vida y el trabajo de diversos escritores, artistas y pensadores afrodescendientes, antirracistas y gays². Haciendo un quizá pretencioso contrapunto con el trabajo de cineastas Med Hondo o Glauber Rocha, Julien no erige un cine anticolonial y antirracista como el de las décadas de los 60 y 70 que tenía como horizonte revelar, exhibir y problematizar las condiciones extremas de subordinación histórico racial de las comunidades negras en el marco del capitalismo colonial, sino, por el contrario, ofrece una exploración de la subjetividad del cuerpo negro o/y gay combustionada por una interseccionalidad entre la dimensión de la sexualidad, las figuraciones del significante "negro" y una crítica a los discursos culturales racistas del mundo contemporáneo.

El papel de Julien en el "Sankofa Film and Video Collective"³ de fines de los 80 y principios de los 90, el cual tuvo como antecedente el "Black Audio Film Collective" integrado por cineastas y artistas visuales como John Akomfrah, Lina Gopaul, Avril Johnson and Reece Auguiste, es relevante para entender la concordancia de las premisas ya mencionadas de su trabajo con sus propias conjeturas sobre la relación de diáspora negra con la tecnologías visuales. Dice Julien acerca del "Sankofa Film and Video Collective": "Lo que se preguntaba en ese momento, y lo que se sigue preguntando, es si Third Cinema puede ser producido por cineastas blancos. El tipo de preguntas que intentamos proponer tenía que ver con el poder, es decir, la relación de la gente negra con la tecnología de los medios y dónde se ubicaron en ellos" (Fusco, 1988, p. 23). Dicha declaración da cuenta de dos inquietudes de Julien: primera, la del problema del lugar de enunciación de la diáspora negra y, en concordancia, la posible transmutación del significante "negro" en el marco de un ejercicio fílmico pedagógico; y, segundo, la del asunto de la Identidad negra no solamente vinculada con el problema del cuerpo racializado, sino también, con las configuraciones semióticas que posibilita el medio cinematográfico.

Sobre la primera inquietud, es necesario afirmar que el "Sankofa Film and Video Collective" colaboró en conjunto con intelectuales poscoloniales como Stuart Hall y Homi Bhabha. Es Hall (2010) el que en su momento entiende la variopinta posicionalidad del significante "negro" en la cultura contemporánea, o la manera de un centralizador de las experiencias, las historias y los cuerpos de sujetos "de color" que han sido violentamente distinguidos y ordenados en relación a un "significante" opuesto: el "blanco". El asunto sobre el lugar de enunciación fílmico que

² Entre sus principales obras fílmicas podemos anotar *Looking for Langston* (1989), *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* (1996), *Young Soul Rebels* (1991), *BaadAsssss Cinema* (2002) y *Derek* (2008).

³ El "Sankofa Film and Video Collective" estuvo compuesto también por los realizadores y artistas mediales Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards y Robert Crusz.

murmura en la declaración de Julien tiene que ver con esto último, pues el significante “negro”, al aparecer en el centro de escena, no solamente es algo que sobrevuela en el campo de la diégesis fílmica —las representaciones, por ejemplo, del negro realizadas Rocha en *Barravento* (1961), por ejemplo—, sino también que se vincula con la pregunta por el cuerpo de quién construye la diégesis. De ahí que “Negro”, dice Hall, cristaliza una lucha por el significado: de “negro = despreciado” a “negro = bello” hay una disputa por el “significante”, como ideológicamente “negro” también ha servido para designar una suerte de Identidad generada alrededor del término. El mismo Hall dice:

a lo largo de mis treinta años en Inglaterra, he sido ‘llamado’ o interpelado como ‘de color’, ‘afroantillano’, ‘negro’ [*Negro*], ‘negro’ [*black*], ‘inmigrante’. A veces en la calle, a veces en las esquinas, a veces abusivamente, a veces de manera amigable, a veces ambiguamente. Todos ellos me inscriben ‘en mi lugar’ en una cadena significativa que construye la identidad a través de categorías de color, etnia, raza. (Hall, 2010, p. 212)

Dicho así, la Identidad negra de la diáspora no solamente es multiposicional. También, en la clave de cómo es pensada por Hall y Julien, es ambivalente y siempre enunciada por un otro “blanco” para afirmar cierta jerarquía autoasignada en el orden de un mundo racialmente administrado. El cuestionamiento de “Sankofa Film and Video Collective”, y en específico de Julien, sobre las representaciones blancas de los negros si bien dirige sus dardos hacia la necesidad cultural de un cine hecho por la diáspora negra es, más que nada, un cuestionamiento a cómo se trama la cuestión de la Identidad y sus ambivalencias, las cuales, en muchas ocasiones, resultan soterradas por los cineastas blancos.

Así, podemos decir que el filme *Territories* (1985) del “Sankofa Film and Video Collective” consigue en muchos de sus núcleos estético políticos develar que significa la negritud para la cultura negra, como también que es *ser negro* en el marco de los agresivos o modernos repartos dicotómicos de Identidad. La negritud de Aimé Césaire, poeta y político martiniqués, es, atreviéndonos a realizar un ejercicio exegético crítico, relevada en *Territories* en otro espacio —no caribeño, sino europeo—, dando cuenta de cómo el espacio negro es cosmopolita y también tiene la lavadura de cierta particularidad en la ex metrópolis. En la segunda parte de la película, dice Julien, “hay montajes de los dos negros bailando entre ellos, lo que se ve mucho en el carnaval, pero no necesariamente lo interpretaría como algo que se llamaría una relación homosexual (...). Vi *Territories* como un ensayo cinematográfico sobre el desorden civil y las cuestiones semiológicas para los negros” (Fusco, 1988, p. 25). Algo similar ocurre en el filme autónomo de Julien *Looking for Langston* (1989) acerca de la obra del escritor afroamericano Langston Hughes: un ensayo experimental donde figuras como James Baldwin o el mismo Hughes son solamente “imágenes” -cuadros- sostenidos por sujetos negros, como si fuera un intento de sobreexponer y explicar cómo la dimensión espacial del cuerpo es necesaria para labrar una crítica al racismo cultural que ha operado como morada de los prejuicios raciales y sexuales de los repartos dicotómicos de Identidad.

Volviendo a Hall, desde sus análisis es posible hacer un fecundo contrapunto con el carácter pedagógico del trabajo de Julien. Vale decir, si la Identidad, dice Hall, no señala un núcleo estable del Yo que se desenvuelve sin cambios a través de todas las vicisitudes de la historia (2011, p. 17), la homogeneidad interna del concepto mismo de “identidad” es desmenuzada por Julien al mostrar no solo como la identidad del blanco se (auto)construye como cierre, repudio o clausura la identidad negra -posiblemente desde ahí se desprende el talante antirracista de su

obra-, sino, asimismo, de qué manera la Identidad es siempre una zona inestable, pues la parte oprimida de la polaridad tiene que si o si ser presencia —no alteridad absoluta— cuando la parte dominante necesita autonombrarse. En tal sentido, la dimensión subjetiva del cuerpo negro juega un papel crucial ya que en Julien encadena la sexualidad, la raza y la cultura en tanto núcleos indisociables que lo invisten con salto y sobresaltos, mutaciones y transmutaciones, que nos habla de una imposible clausura homogénea y de una ambivalencia no articulable unilateralmente.

Frantz Fanon: *Black Skins, White Mask*

Muy similar a *Looking for Langston* (1989), Julien en *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* (1996) explora a uno de los autores martiniqueses más relevantes de la crítica anticolonial caribeña del siglo XX y que en la actualidad tiene un lugar distinguido dentro de las genealogías de lo que se conoce como la crítica poscolonial y el giro decolonial latinoamericano: Frantz Fanon. Julien, en la misma sintonía que Marlon Riggs, ahí explora constantemente la dimensión subjetiva del cuerpo racializado, sus afectos y efectos estético culturales, dentro de una propuesta que emplea los recursos propios de la ficción documental: entrevistas que se complementan con voces en *off*, dramatizaciones de pasajes de los escritos de los autores que explora, uso constante de material de archivo y un contrapunto sugestivo entre las declaraciones de los entrevistados y la escritura recorrida. Como su título lo advierte, este filme, asimismo, intenta indagar en una de sus obras más conocidas de Fanon: *Piel negra, máscaras blancas* de 1952. Para entender la relevancia y los elementos discutibles de este acercamiento que hace Julien a la vida y al trabajo de Fanon, es necesario primero advertir dos cuestiones.

Primero, la imaginaria escópica trazada por Julien. “En cierto modo, una de las cosas que es muy interesante en términos de hacer imaginaria, o de estar interesado en la idea de visualizar la teoría, en mi caso la teoría en torno al tema negro, es la forma en que se vuelve al cuerpo”, dice Julien en un diálogo con Mark Nash, Martina Attille, Raoul Peck y Bhabha (1996, p. 169). Una teoría volcada hacia una pedagogía fílmica del cuerpo racializado. No deja de ser interesante, entonces, ver que para llegar a la conclusión de que el cuerpo del negro se encuentra cultural e históricamente alienado solo cuando está frente a la presencia de un *otro* blanco, Julien recurra a *Piel negra, máscaras blancas*. Los imperativos escópicos, la *experiencia* existencial, los esquemas y diagramas epidérmicos tematizados por Fanon y que se podan en la piel del cuerpo negro, permiten una tematización particular del régimen racista del cual es casi imposible escapar. La mirada fílmica es la que, en palabras de Julien, habilita un espacio de terceridad -un *entre-lugar* al decir de Bhabha (2002) que habilitan una vuelta al cuerpo no libre de los artificios de Identidad, pero si desde un lugar que problematiza sus intercambios, hibridaciones y cierres en el cuerpo racializado. Julien, asimismo, cita el ensayo de Bhabha *La otra pregunta*, donde el autor indio parte de la premisa de que los estereotipos del discurso racial y colonial no necesariamente se dan en torno a una dialéctica asuntiva, sino en el marco de un proceso donde las identidades se intercambian y travisten en las lógicas de un saber/poder etnocéntrico. La identificación del cuerpo con el *otro*, argumenta Bhabha, se da de manera ejemplar y crítica en los análisis de Fanon relacionados con la alienación del negro antillano, mientras que para Julien un caso ejemplar de ese tercer mirado es la obra del cineasta Steve

McQueen, en la cual el cuerpo masculino negro se desarrolla de “una manera fanoniana, en el sentido de que es perturbado, desnormativo” (Ibid.). Bhabha dice sobre Fanon en el ensayo nombrado por Julien:

La visibilidad del Otro racial/colonial es a la vez un punto de identidad (“Mira, un negro”) y al mismo tiempo un problema para la pretendida clausura dentro del discurso. Pues el reconocimiento de la diferencia como puntos “imaginarios” de identidad y origen (tales como blanco y negro) queda perturbada por la escisión y representación del discurso. (Bhabha, 2002, p. 106)

Por otro lado, y segundo, que Fanon es un pensador cuya inquietud principal en *Piel negra, máscaras blancas* es el problema del cuerpo del negro colonizado de las Antillas. Realizado como un intento de su tesis de grado en psiquiatría -que posteriormente fue reemplazado por un trabajo más convencional de investigación neurológica-, *Piel negra, máscaras blancas* es un ensayo donde Fanon intenta desmenuzar críticamente la relación maniquea y jerárquica entre el blanco y el negro. Que el universo discursivo de este libro esté habitado por la fenomenología existencial de Sartre, el psicoanálisis, la dialéctica de Hegel, la poesía de la negritud y la crítica anticolonial de Césaire, habla de las inquietudes intelectuales que cruzaron la vida de Fanon y del carácter heteróclito de su propia escritura.

No deja de ser interesante, entonces, ver que para llegar a la conclusión de que el cuerpo del negro se encuentra cultural e históricamente alienado sólo cuando está frente a la presencia de un *otro* blanco, Fanon recorre un camino teórico y epistemológico particular, donde las lealtades disciplinarias son algo escaso y en el cual la experiencia personal, subjetiva y existencial de su propio cuerpo racializado ocupa un terreno importante. Para conseguir eso, *Piel negra, máscaras blancas* parte de una premisa que resulta reveladora hasta el día de hoy: el cuerpo del negro en el marco del colonialismo interioriza una inferioridad racial e histórica por medio de un proceso llamado “epidermización”. Fanon muestra el carácter mortífero y racista de este fenómeno, cuya característica principal es la de convertir a la piel en el núcleo central de la organización del mundo colonial. *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* se establece como un recorrido pedagógico por el itinerario biográfico de Fanon que camina de la mano de una afanosa indagación sobre distintos momentos de este libro.

No es incongruente decir, entonces, que Julien elige *Piel negra, máscaras blancas* porque sabe que ahí se desprende una autobiografía donde los diversos momentos de eso que Sartre llamaba *situaciones* hablan de la experiencia de un cuerpo racializado en un mundo que se le revela sumamente hostil. Dicha experiencia es la del mismo Fanon y por eso cruzar algunos pasajes del libro con diversas dramatizaciones de su vida se convierte en un recurso narrativo frecuente de la exploración que propone Julien.

Para un lector de Fanon este recurso resulta sumamente sugerente debido a que son casi inexistentes los registros audiovisuales en los que él aparece. La dramatización pedagógica de la célebre escena del capítulo *La experiencia vivida del negro* de *Piel negra, máscaras blancas* donde una niña que mira a Fanon le dice asustada a su madre “mamá, mira ese negro, ¡tengo miedo!” cala en el decurso narrativo de esta docuficción para darle solidez a las diversas entrevistas de quienes se han dedicado a abordar y problematizar el trabajo del autor: Stuart Hall destaca las zonas más fecundas de *Piel negra...*, entre ellas la lectura crítica de la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, y el problema de no reconocimiento del negro; Homi Bhabha rescata a Fanon como un autor que piensa críticamente las ambivalencias de identidad, dando cuenta de cómo *Piel negra...* tiene un lugar destacado dentro de la crítica cultural y la teoría

poscolonial. Tiene también sentido cuando se ficciona a Fanon de niño leyendo el libro *Je suis Martiniquaise* (1948) de Mayotte Capécia ya que deja entrever un contrapunto interesante con las declaraciones de una escritora feminista como Maryse Condé.

En cierto punto, la opresión de la mirada blanca descrita en un primer momento por Fanon en el capítulo ficcionado por Julien es impresa de manera similar a cómo Sartre entiende el papel normalizador del Otro en la obra de Jean Genet. “[E]l Otro absoluto e infinito que legitima la tradición, las costumbres y la ley, es el fundamento y la garantía del orden y de los imperativos sociales, completa la integración del individuo con la comunidad, actúa como un factor de *normalización* (Sartre, 2005, p. 183). No es Foucault, sino Sartre el que habla acá una *normalización* desprendida de un orden en la que el *otro* no solo distribuye, también integra; prácticas que son las mismas que prosperan en la mirada descrita por Fanon. En esto, no deja de ser importante recordar que para llegar a la conclusión de que el cuerpo del colonizado negro se encuentra cultural e históricamente alienado solo cuando está frente a la presencia de un *otro* blanco, Fanon recorre un camino teórico y epistemológico en el cual la *experiencia* personal, subjetiva y existencial de su propio cuerpo racializado ocupa un terreno importante.

En efecto, el cuerpo se muestra, al estilo sartreano, como una conciencia de ser visto por *otro*, pero no solo deviene *esto*, ya que, si bien hay un antagonismo compartido entre Fanon y Sartre, esto no implica necesariamente entender el drama racial de los cuerpos exclusivamente como una lucha entre conciencias; es decir, como una pugna entre libertades inherentes. Si acordamos con Peter Hudis cuando dice que el camino de Fanon es “historizar lo que Sartre presenta como la condición humana” (2015, p. 32), lo que se perfila es una irresolubilidad tramada por una montura histórica que vuelve a la comunidad, al presente, al mundo, un sendero en el que el cuerpo mirado es obligado a reconocer la mirada de un *otro* que no le reconoce su humanidad. Fanon dice al principio de *Piel negra, mascarás blancas* que “[a]unque me exponga al resentimiento de mis hermanos de color, diré que el negro no es un hombre.” (2015, p. 42). La dialéctica asuntiva, dicho en otras palabras, es imposible en Fanon no por un vínculo “ser a ser” horadado por los impases de libertades imposibles de consumarse del todo entre sí, sino por una jerarquía histórico racial en la que un cuerpo —el del *otro* que mira— tiene el estatuto de hombre y el otro —el del mirado— no. La mirada de este último puede solamente dirigirse hacia un punto incierto y jamás a otro cuerpo. Es esto lo que en parte testifica un vacío existencial metamorfoseado por la *experiencia* misma en un vacío histórico. ¿Qué queda entonces? Un anquilosamiento y una petrificación que ya no son las sufridas por los esclavos negros que espectralmente merodean en ese pasado que insiste en posarse y determinar al cuerpo, sino el de un mundo arrollado por la perpetua exigencia de una explicación, de una justificación, de un porqué de su apariencia.

Así, se puede decir que es correcto el breve regaño de Fanon a *Reflexiones de la cuestión judía* de Sartre, el cual no es una distancia, sino una ampliación del problema advertido por el filósofo francés en dicho trabajo. Resulta acertado cuando Leonardo EIFF señala que Fanon emplea ahí “el ‘retrato del antisemita’ para reflexionar la cuestión negra, es decir, replica y amplifica la conocida afirmación sartreana: el judío-*negro* como invento del antisemita-*blanco*” (2020, p. 74). En consecuencia, si la temporalidad presente de una mirada coagulada en las representaciones racistas del binarismo cromático es una operación compleja, ésta se debe considerar como un fenómeno no solo en relación a la Historia y sus mecanismos de sujeción de la conciencia, sino a la par imbricada en una lógica donde las identidades giran alrededor de

esencialismos contruidos desde el cierre epistémico de su “faltas” necesarias. Y es en este último punto que Fanon acuerda con *Reflexiones* de Sartre. “Como Jean-Paul Sartre ha estudiado magistralmente el problema del antisemitismo, nosotros vamos a intentar ver cuál es el de la negrofobia”, se lee en *Piel negra, máscaras blancas* (Fanon, 2015, p. 144).

Volviendo al ejercicio de Julien, cabe destacar que la intercalación de entrevistas y la docuficción es un recurso que le sirvió en trabajos previos. En el ya mencionado *Looking for a Langston* (1989) entrecruza dramatizaciones en blanco y negro –donde el cuerpo ocupa un lugar centra– con pasajes de las escrituras de autores y activistas como James Baldwin y Essex Hemphill, entre otros. Tanto en *Looking for a Langston* como en *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask*, el cuerpo racializado y su cuidada representación opera a la manera de un elemento que logra unir partes, declaraciones, montajes, archivos y relatos ficcionados que asumen entre sí una coherencia argumental y por momentos pedagógica que resulta relevante para quienes desconocen la obra de los autores retratados.

De manera particular, en *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* las apariciones de uno de los hijos de Fanon, Oliver, y de uno de sus hermanos, Joby Fanon, no pierden peso al lado de las entrevistas de intelectuales como Hall o Bhabha, ya que trazan una revisión profunda e íntima de la vida del autor de *Piel negra, máscaras blancas*: sus estudios en Lyon, sus cercanías con Sartre y Simone de Beauvoir, su trabajo en el Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville en Argelia y su relación con el Frente de Liberación Nacional de Argelia (FLN) dan cuenta no sólo de una vida conmovida por las urgencias políticas de su tiempo y por intentar transformar un mundo que para el cuerpo del negro y para el colonizado –el *damné*– se le aparece como inhumano, sino también de aquello que el escritor martiniqués Édouard Glissant señala acerca de que Fanon es el único de los intelectuales antillanos en haber pasado a la acción a través de su adhesión a la causa argelina.

Las apariciones de Alice Cherki, psicoanalista que trabajó con Fanon y autora de una de las biografías más completas sobre él, y de Raphaël Confiant, escritor martiniqués y uno de los autores del famoso *Elogio a la Creolidad*, dan paso a un segundo momento de *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* donde el eje gira sobre el trabajo póstumo y más conocido del autor: *Los condenados de la tierra* de 1961. De ahí se desglosan las lecturas de Fanon sobre el proceso de la guerra de Liberación de Argelia, la violencia del colonizado y el papel de la mujer argelina en la guerra colonial, a las que se les suman escenas de la película *La batalla de Argelia* (1966) de Guillo Potecorvo junto con la representación de un Fanon que aparece alzando una bandera argelina. El énfasis que se le da a su encuentro con Sartre y Simone de Beauvoir en Roma antes de que muriera abre un instante de su biografía que es posiblemente uno de los más oscurecidos, pero también uno de los más conmovedores ya que habla de intereses y entusiasmos comunes entre autores geoculturalmente distantes, aunque filosóficamente cercanos.

No obstante, es necesario señalar que Julien, si bien toma en un primer momento el riesgo de trazar una lectura introspectiva sobre el talante subversivo del análisis cultural e histórico de Fanon sobre las identidades binarias producidas por el racismo moderno, finalmente cede ante la necesidad de mostrarlo como un pensador ligado estrictamente a un determinado periodo histórico. Esta elección, sin embargo, no opaca el valor de *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask* como una película que nos permite ingresar a una obra que desafía, hasta el día de hoy, las representaciones raciales, la estabilidad de las identidades poscoloniales y el carácter universalista y etnocéntrico del pensamiento moderno.

Notas finales

A pesar de que hace unos años se estrenó el documental *Concerning Violence* (2014) del realizador sueco Göran Olson, donde se conjugan distintas imágenes de archivo sobre los procesos de liberación nacional africanos con pasajes de *Los condenados de la tierra*, la docuficción de Julien consigue ser un acercamiento honesto y atento a la vida, la producción intelectual, el trabajo clínico y político de Fanon que, si bien no se inclina hacia una propuesta experimental y ensayística como la de Olson, sobresale por incorporar un arco variopinto de géneros que conviven con entrevistas capaces de surtir un panorama más que fecundo sobre uno de los autores caribeños anticoloniales más importantes del siglo XX.

Empero, Julien, de alguna manera, muestra y problematiza cómo el cuerpo es flagelado, destruido y envasado por la mirada de un otro. Por ello que, hasta cierto punto, resulta acertado cuando Bhabha dice que en la relación colonial mostrada por Fanon, y de la cual se inspira Julien en su docuficción, sus “representaciones escindidas ponen en escena la división del cuerpo y el alma que realiza el artificio de la identidad, una división que corta al través la piel frágil (negra y blanca) de la autoridad individual y social.” (2002, p. 65). Así, el trabajo de Julien, también permiten un viaje al meollo de la llaga existencial que el otro abre en el cuerpo mirado: la vergüenza. Y nuevamente acá nos encontramos con la importancia que Julien le da a los problemas de la apariencia, la diáspora y la Identidad; al problema de la apariencia.

Como bien ha argumentado Julien, el cine de la diáspora consiste en un ejercicio académico pedagógico donde se explora la crisis de cada uno de los ámbitos, ya sea de raza, clase o sexualidad. Sobre el “Sankofa Film and Video Collective” dice que “[l]a experiencia que uno tiene de estos estados es más relacional, cambia en relación con quién está hablando, dónde se encuentra, en qué país se encuentra. La frustración que siento con la forma en que nuestro trabajo se clasifica en categorías establecidas es que aunque fuimos educados con esas teorías, también las resistimos (Fusco, 1984, p. 32). En consecuencia, la obra de Julien, como la del conjunto del “Sankofa Film Video Collective”, se sostiene en un estudio de las tradiciones eurocéntricas y de sus propias ausencias en las comunidades negras. “Una de las razones por las que se formó Sankofa fue explorar los vacíos en la teoría y también los vacíos en la representación visual” (Fusco, 1984, p. 32). De ahí, el talante híbrido del cine y las instalaciones de Julien, no solo en relación al problema de la Identidad –como una tematización sobre el cuerpo–, sino también en su forma; en la composición de la imagen en tanto dispositivo estético antirracista.

Buscando transformar los medios visuales establecidos, el intentó hacer de la imagen un espacio intersticial, aquello que el mismo Bhabha en analizando la obra de Emily Jacir *Ramallah/New York*, habla de una “doble hospitalidad” de los cuerpo subalternos (2014). *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask*, por consiguiente, nos habla de una interrupción de los moldes identitarios de los cuerpos dentro del cine. Y en esto hay que ser precisos: aquello no se logra por el simple hecho de que Julien tome una obra de Fanon, sino también porque dicha interrupción ocurre también cuando la diferencia cultural y colonial del cuerpo no es situada en la idea de una Identidad unívoca. El maniqueísmo racial desmenuzado por un autor como Fanon es potenciado por Julien, quizá con altos y bajos, pero con la seguridad de que el lugar desde el que se redistribuye el espacio de lo sensible por medio de la práctica fílmica es también una interrupción del *dictum* temporal que demanda que el cuerpo racializado por un otro no sea

más que negro. El desempeño estético, en consecuencia, es también político y antirracista, consiguiendo determinar así que la agencia del cuerpo puede ser representada desde una multiposicionalidad que intranquiliza los repartos binarios de la modernidad. Aquel lugar intersticial, a su vez, no es un espacio libre de asperezas, sino de conflictividad, donde lo que se dirime es una nueva ética entre los cuerpos en lo que concierne a una subversión de los sentidos usuales de la representación cinematográfica.

Es en esto último donde se dirime, posiblemente, el carácter pedagógico de una docu-ficción como *Frantz Fanon: Black Skins, White Mask*: más que una mistificación de la figura de Fanon es una articulación variopinta y heterogénea que en el orden de la estética política propone a la disyuntiva y la ambivalencia psicoanalítica como sentidos de estar y devenir del cuerpo racializado. Dice Julien que “cuando hablamos de lo visual debemos abordar lo psicoanalítico, que también tiene sus limitaciones. Hace muy poco tiempo que se ha iniciado [un] trabajo que intente mirar los escritos de Franz Fanon y derivar una teoría de la representación negra, y que confronte el placer de lo visual”. De lo que se trataba para el ya disuelto “Sankofa Film and Video Collective” era, entonces, desarrollar “discurso sobre el sujeto negro y el plano visual” (Fusco, 1984, p. 33). La continuidad de esto en el trabajo de Julien es considerable, fundamentalmente en su trabajo sobre Fanon. Con todo, una película que se detiene en una escritura que intentó subvertir ese racismo que tiñe aún nuestro presente de las formas más brutales.

Referencias

- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bhabha, H. (2013). “Reconocimiento, derechos y vecindad: hacia una ética de las comunidades pardójicas” En *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos* (H. Bhabha) (pp. 24-44). Siglo XXI.
- Eiff, L. (2020). *Fantasma de la revolución. Diez ensayos sartreanos*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Fanon, F. (2015). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Fusco, C. (1988). *Young British and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Hallwalls/Contemporary Arts Center.
- Hall, S. (2010). “Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas” En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (S. Hall). (pp. 193-220). Enviñón Editores.
- Hall, S. (2011). “Introducción: ¿quién necesita ‘identidad’?”. En *Cuestiones de identidad cultural* (S. Hall, P. Gay. Compiladores) (pp. 13-39). Amorrortu.
- Hudis, P. (2015). *Frantz Fanon: Philosopher of the Barricades*. Pluto Press.
- Sartre, J. P. (2005). *San Genet, comediante y mártir*. Losada.
- VV.AA. (1996). *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation* (A. Read. Editor). Institute of Contemporary Arts.