
Akademos

La División Corporal del Mundo, o la Rutina Estética



Rizvana Bradley

Universidad de California, Estados Unidos de América
rgbradley@berkeley.edu

Anamaría Garzón Mantilla

post(s)

vol. 12, p. 114 - 147, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 13 marzo 2025

Aprobación: 27 marzo 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715513007/>

La cartografía histórica del mundo moderno se articula a partir de una división racial de la corporalidad, y su centro ausente es la negritud. La negritud es concebida como aquello que precede, pero que no puede ser localizado dentro del corpus dividido de lo social. La violencia de la (in)mediación antinegra, donde lo negro está siempre «a la mano sin mediación», es un recurso de doble filo. Lo negro provee el vestíbulo anterior a todo origen del espacio-tiempo del cuerpo (propio) y de sus otros —como negación constitutiva de la historicidad y límite geográfico de lo social— al mismo tiempo que se encuentra en todas partes sujeto a sus expropiaciones, cercamientos y desplazamientos corporales. Los cuerpos, y la taxonomía racial que condiciona sus formas variadas de habitar el mundo, son arrancados de la carne a través de una brutal concatenación de proyecciones y desplazamientos. Este ensayo interroga los entrelazamientos de la

negritud, el régimen racial de la estética y la construcción, la estructuración y la deconstrucción de la división corporal del mundo.¹

A lo largo de este trabajo, rastreo las intrincadas tensiones y los restos disyuntivos que caracterizan el metabolismo de la división corporal del mundo, a través de una serie de instancias significativas de la anterioridad negra (femenina) frente al corpus dividido de lo social, todas ellas vinculadas de diversos modos a innovaciones formales y recalibraciones estructurales de la estética, el conocimiento y la biopolítica durante el siglo XIX. Sin embargo, aunque mi argumento transita por elaboraciones, modulaciones y desórdenes de la división corporal del mundo que distinguen al siglo XIX, mi intervención teórica no es principalmente historicista en el sentido metodológico. Las problemáticas que animan mi estudio son, en última instancia, (ante)metafísicas más que históricas. Mis objetivos teóricos son tres: en primer lugar, elucidar las imbricaciones constitutivas de la división corporal del mundo, el régimen racial de la estética y la metafísica antinegra que actúan de manera concertada para sostener dicho orden; en segundo lugar, demostrar la vestibularidad de género de la negritud en las (de)construcciones de estos órdenes entrelazados de lo social; y, en tercer lugar, enfatizar en que es imposible sintonizar con la anteestética de la existencia negra —con la aisthesis que es, al mismo tiempo, la condición de posibilidad para la vida estética de la forma y una fuente incontenible de ruina estética— sin atender a las desgarraduras raciales y generizadas de la carne, que marcan el centro ausente de la división corporal del mundo.

Estas dinámicas son transhistóricas en la medida en que surgen del (des)plazamiento de la negritud frente al motor de la historia moderna y atañen a todas las prácticas artísticas negras analizadas a lo largo del libro *Anteaesthetics*, sean contemporáneas o no. Como explico con mayor detalle en el siguiente capítulo —que aborda directamente la relación entre la práctica artística negra contemporánea, las recalibraciones de la división corporal del mundo y el régimen racial de la estética durante el siglo XIX—, aquello que podríamos considerar sencillamente como el presente se ve en lo profundo desestabilizado por la temporalidad distendida de la negritud, aun cuando la historia universalista disimule esta distensión bajo el signo de la contemporaneidad. «Este estrecho ahora», como lo describió W. E. B. Du Bois,² se despliega a lo largo de los siglos. La historia deriva su impulso y modela sus formas a partir de la labor de la carne negra, perpetuamente relegada a lo anterior de la historia. Una antehistoricidad de la carne se vuelve hacia la historia solo mediante un vuelco heurístico de su grandeza, pues nuestra

preocupación sigue siendo la sintonía con los estribillos menores de la existencia negra.

Nos dirigimos, en primer lugar, hacia el fragmento corporal negro como una representación/desgarradura metonímica de la carne. Tal digresión no solo comienza a señalar las distinciones raciales y de género en la manera en que la negritud es puesta en uso por el régimen estético de la modernidad, sino que además permite establecer la inconmensurabilidad entre la aisthesis negra y las teorías de la transformación estética que no logran dar cuenta de la ontología disyuntiva de la división corporal del mundo.

El fragmento corporal negro



Figura 1

Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

Figura 1. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

Comencemos nuestra incursión en el siglo XIX con *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault (1819; figura 1), y el estudio al óleo conocido como el estudio de Montauban, *El negro que hace señales o Africano señalando* (1819; figura 2). *La balsa de la Medusa* es

considerada la obra más ambiciosa de un artista que no solo fue uno de los más influyentes entre los primeros pintores del Romanticismo francés, sino cuyo conjunto de obras otorgó a la figura del negro una importancia única. En el libro *The Image of the Black in Western Art*, David Bindman y Henry Louis Gates Jr. incluso llegan a afirmar que «en la obra de ningún artista europeo de igual categoría los negros tienen mayor protagonismo».³ La balsa de la Medusa, terminada en 1819, representa el catastrófico viaje de La Méduse, que zarpó hacia Senegal en 1816 como parte del esfuerzo por recuperar las ambiciones coloniales de Francia tras las guerras napoleónicas y la caída del Primer Imperio, durante las cuales se había perdido la mayor parte de los territorios coloniales restantes. La famosa historia del viaje de La Méduse, que terminó en naufragio, con la tripulación progresivamente arrasada por el asesinato, el suicidio, la enfermedad, el hambre y el canibalismo, llegó primero a través de la narrativa de Alexandre Corréard y Jean-Baptiste-Henri Savigny, quienes se encontraban entre los sobrevivientes.⁴

En *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Darcy Grimaldo Grigsby introduce La balsa de la Medusa de la siguiente manera:

La pintura de Géricault, que representa a unos naufragos sobre una balsa improvisada de forma rudimentaria —una suerte de isla—, ha sido interpretada como una visión radicalmente democrática de un cuerpo colectivo que se eleva desde su martirio para sostener, en su cúspide, al sector más marginado de la sociedad: el hombre negro. Esta lectura optimista de la política liberal de la obra no es errónea, sino simplificada. Agitando la mano hacia un barco de rescate, el hombre negro en el punto más alto de la composición piramidal de *La balsa...* como el general firme e inquebrantable, constituye tanto el clímax compositivo como la resolución narrativa optimista de una pintura que, en lo demás, se consagra al sufrimiento de un cuerpo político devastado. Triunfante y elevado en la cúspide de la pirámide, este africano... potencialmente desvía la atención de las figuras que lo rodean y que representan el dolor y el peligro que él ha superado... los cuerpos violentados que sirven de base para la construcción de la resolución.⁵

Como una intervención crítica en un discurso de la historia del arte donde sigue predominando la celebración «optimista», aunque «simplificada», del alcance igualitario y universalista de La balsa de la Medusa, el análisis incisivo de Grigsby se dirige hacia los «cuerpos violentados» desde los cuales el hombre negro parecería ascender, proponiendo una lectura más compleja y difícil de la estética de la herida social y de la potencialidad utópica. Mi argumento avanza en oposición desde y hacia lo que podríamos llamar el anverso de lo

utópico, sin embargo, a mí también me interesan las tensiones a contrapunto entre cuerpos devastados y triunfantes, catástrofe y redención, fragmento y totalidad, cúspide y base; así como el modo en que todos estos pares se articulan en torno a la figura extrañamente doble del hombre negro.

Para captar plenamente la significación estética de dicha figura, debemos seguirla desde su aparición provisional en *El negro* que hace señales, de Géricault, hasta su incorporación definitiva en *La balsa de la Medusa*. La descripción interpretativa de Albert Alhadeff en *Théodore Géricault, Painting Black Bodies* ofrece una imagen particularmente vívida y visceral del estudio de Montauban:

Un estudio bellamente elaborado, con surcos de pintura matizados que fluyen del marrón claro al oscuro, el óleo permanece inacabado, destacando intencionadamente la espalda completa de la figura y su brazo derecho flexionado. Aunque la parte superior del cuerpo nos cautiva por su trazo incisivo y su coloración furtiva, el lienzo queda en blanco en ciertas áreas clave: apenas se vislumbran la cabeza y el brazo izquierdo levantado de la figura, y solo unas pocas líneas rápidas y oscuras definen su mitad inferior, con la mano derecha descansando sobre la cadera. El resultado —en efecto, una esquisse (un boceto terminado)— se concentra en el torso de la figura, en su giro lateral y su masa eruptiva. Con el torso contenido dentro de una silueta decisiva, Géricault corta el cuerpo a la altura de la cintura y detalla con exquisito cuidado el brazo derecho doblado en escorzo. Sin embargo, el conjunto se interrumpe bruscamente, pues la línea descendente del brazo inferior no se extiende más allá de la cintura. Cortado a la altura de la muñeca, asegura la integridad del torso: una entidad cerrada y cohesionada, fulminante. Lo que se nos presenta, entonces, es solo un fragmento de un todo: un torso truncado de extraordinaria fuerza, con el brazo inferior y el codo en escorzo, formando una masa compacta con los músculos ondulantes del torso. La intención de Géricault es clara: el torso del que hace la señal es primordial, pues su presencia inigualable sugiere que, en efecto, solo él posee la concentración y la fortaleza necesarias para afrontar los momentos culminantes que se avecinan, para guiar a los hombres de la balsa a través de su suplicio.⁶

Uno de los muchos bocetos y estudios preparatorios para *La balsa de la Medusa*, la relación del estudio al óleo de Montauban con la pintura final y las respuestas críticas a cada uno, introducen un conjunto de problemáticas estéticas pertinentes para indagar en el papel que la negritud juega en la construcción, la estructuración y la deconstrucción de la división corporal del mundo. En el curso del análisis de estas problemáticas, veremos cómo el complejo nudo del «cuerpo negro» disimulado y la encarnación de la existencia negra median y, al mismo tiempo, profanan una serie de recuperaciones

contradictorias de lo social y del régimen racial de la estética a través de los cuales se asegura el socius. Además, es precisamente la singular anterioridad de la corporeidad negra lo que hace necesaria una teoría de la *aisthesis* negra: una emergencia disyuntiva que resulta irreductible y calamitosa para las operaciones representacionales y estéticas que se le hace preceder. Lo que está en juego es un complejo proceso de mediación estética, incorporación y expulsión que sustenta el tránsito de una figura negra que, tanto para Géricault como para quienes lo interpretan, adquiere una importancia singular en la realización de *La balsa de la Medusa*. En el tránsito de esta figura desde sus estudios iniciales y provisionales hasta la obra final, se la convierte en el pináculo simbólico y el eje estético sin los cuales, podríamos conjeturar, *La balsa de la Medusa* no habría alcanzado su estatus canónico dentro de la historia de la pintura romántica francesa.



Figura 2

Théodore Géricault, *El negro que hace señales, o Africano señalando*, estudio para *La balsa de la Medusa*, 1819. Óleo sobre lienzo. © 1996 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Philippe Bernard

Figura 2. Théodore Géricault, *El negro que hace señales, o Africano señalando*, estudio para *La balsa de la Medusa*, 1819. Óleo sobre

lienzo. © 1996 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Philippe Bernard

La importancia que tuvo el *El negro que hace señales* para la visión de Géricault en *La balsa de la Medusa* es evidente en el grado de atención que esta figura demandaba. «A esta figura le dedicó un cuidado particular. De ninguna otra se sabe que haya realizado tanto un estudio al óleo como dibujos a pluma y tinta». Del estudio de Montauban, Thomas Crow señala: «La universalidad que con tanta frecuencia se atribuye al desnudo clásico es, en este modesto lienzo, conquistada por Géricault de la persona del sobreviviente más marcado y, por ello, relegado a la insignificancia ante los ojos europeos». ⁸ La observación de Crow pone en relieve una aparente paradoja, en la medida en que la importancia histórico-artística de la incorporación estética de esta figura al proyecto universalista del siglo XIX europeo depende de la persistente insistencia en su condición incomparablemente degradada. Sobre la realización de esta figura en la obra terminada, Crow exclama: «En medio de las exhibiciones virtuosas de anatomía masculina con las que reviste a los resistentes sin clase de la balsa, utilizó su dominio adquirido de la figura ideal para conferir estatus heroico a una figura singular y redentora: el marinero africano, el más desposeído de todos, cuya gracia ágil señala el distante barco de rescate desde la cúspide del conjunto piramidal de cuerpos». ⁹

La racialidad de la figura se invoca e interroga en la medida en que puede ser funcional o ponerse al servicio de las ambiciones representacionales que Crow quiere reconocer como distintivas de aquella época europea y de su horizonte universalista. El degradado y «desposeído» marinero africano parece liberarse súbitamente de esa condición de envilecimiento en el momento mismo de su incorporación estética. Los medios para disimular esta resolución de la inconmensurabilidad representacional entre el cuerpo universal del «desnudo clásico» y el «cuerpo negro» estetizado se hacen particularmente evidentes en la valoración crítica que Crow realiza de *El negro que hace señales*, en la cual la diferencia figurativa del negro queda subsumida bajo el signo heroico de la tradición clásica:

De esa mínima membrana de pigmento emerge el sorprendente volumen del codo drásticamente escorzado que se proyecta hacia el espacio virtual, con su angularidad ósea y cartilaginosa, tan palpable como la pintura puede lograrlo. El pigmento parece transmutarse en escultura, y no necesariamente en una escultura abstracta: el torso y el brazo aislados podrían parecer, para todo el mundo, un antiguo bronce dañado y hueco, despojado de atributos pero tan elocuente como el gran *Torso del Belvedere* en piedra. ¹⁰

Aquí Crow aborda rápidamente su objeto, desplegando un tono descriptivo que, en primer lugar, sitúa al «africano que hace señales» como la epítome figurativa de la vida visceral de la pintura («hueso y cartílago tan palpables como la pintura puede ofrecer») y, enseguida, transmuta esta figura de pigmento y tendón en escultura. Y no en cualquier escultura, sino en aquel artefacto singular, el *Torso del Belvedere* (figura 3), que con tanta frecuencia ha sido convertido en la encarnación paradigmática de una figura que, aunque rota, dañada y fragmentaria, sin embargo, por la pura sublimidad de su forma física, da testimonio del ideal estético trascendental y de la universalidad de la experiencia humana.

Como si citara inadvertidamente la destacada interrogación de Charmaine A. Nelson sobre la racialidad y la escultura neoclásica, la invocación de Crow al «antiguo bronce dañado y hueco» del africano que hace señales construye un mecanismo cromático de epidermalización, donde el bronce «captura la negritud de la piel negra»¹¹ y, además, la imbuye de una primitividad degradada, vaciada de interior(idad). Apenas se había anunciado la pigmentación del africano que hace señales como una marca racial, cuando el flujo de la frase de Crow subsume a esta figura bajo la «abstracción universal» del mármol blanco, que, como demuestra Nelson, fue precisamente el material adoptado en el siglo XIX para desplazar la corporeidad racializada y, de ese modo, forjar una figura universal de humanidad estética.¹² Lo crucial aquí no es solo que la racialidad de la figura sea desplazada por la sobredeterminación simbólica del Torso como perfección anatómica heroica, sino, además, que dicho desplazamiento se efectúe y se vea a la vez perturbado por la reducción de la negritud a un fragmento corporal precisamente representado.



Figura 3

Torso del Belvedere, vista dorsal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

Figura 3. *Torso del Belvedere*, vista dorsal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

¿Qué hacer con el africano, reducido al torso seccionado que ha sido convertido en el símbolo mismo de la virtud y la belleza humanas insuperables, de la inmortalidad, de la perfección anatómica heroica que atraviesa la Antigüedad clásica? Más aun, ¿qué hacer con el hecho de que la figuración que hace Géricault del africano que hace señas como epítome del heroísmo masculino ocurra justo en el momento en que la figura del «héroe revolucionario» está siendo desplazada representacionalmente por la del «desnudo sensual posrevolucionario»?¹³ Esto alude a un complejo proceso de (des)generización, rastreando el surgimiento decimonónico del desnudo femenino sensual hasta la anterioridad racialmente generizada de la carne negra, y extrayendo sus implicaciones tanto para la codificación como para la contaminación de la división corporal del mundo. Por ahora, observemos que, para Crow, esta operación dialéctica —mediante la cual el torso heroico seccionado logra suplantar la racialidad abyecta de la figura de Géricault, cuya universalidad simulada es paradójicamente posible por la obstinada materialidad que el negro debe portar— permite una síntesis perversa: la realización del estudio al óleo de Géricault como la consumación de una supuesta pureza estética.

La reducción que hace Crow de la negritud a una esencia corporal —esa materia prima gloriosa que, sin embargo, no es más que un apéndice de la subjetividad— reinscribe al cuerpo negro como una extensión corpórea destinada a ser comandada por el sujeto moderno,

cuya autoridad agencial es inseparable de su imbricación constitutiva con la nación, el Estado y el romance de la civilización europea. Pero las provocaciones y los artificios visuales de la lectura de Crow son aun más profundos. La aproximación del estudio de Géricault sobre el africano a la escultura —que, a su vez, facilita la transposición del cuerpo negro a la abstracción universal de la figura humana— no es simplemente una operación que depende de la presunción eurocéntrica del desnudo clásico como modelo ejemplar de la humanidad universal. Más crucial aun para mi argumento es el hecho de que esta operación requiere que la figura negra se convierta en la (inter)medialidad entre pintura y escultura, del mismo modo que debe volverse el mediador entre la irredimible ruina y la exaltada universalidad. En cada instancia de esta medialidad negra, debe ser hecho maleable como la arcilla, pero petrificado como la piedra.

La «petrificación» es un concepto crucial para Frantz Fanon, introducido en los dos primeros capítulos de *Los condenados de la tierra*.¹⁴ Como lo interpreta David Marriott, la petrificación (cuyo origen etimológico alude a «ser convertido en piedra») teoriza cómo «la imposición de la cultura colonial no solo produce un cierto estilo de corporalidad (petrificado, rigidificado, inanimado, anquilosado), sino que, en la medida en que todos los aspectos de la cultura colonial se han racializado, el cuerpo colonial imita o actúa diversas rigideces como el mensaje continuo de su propia subyugación».¹⁵ Bajo la economía psicosocial del colonialismo, «el cuerpo racializado... [se convierte] en una serie de signos discontinuos pero detenidos (de afecto, movimiento, motilidad, musculatura, agresión y pasividad)».¹⁶ En el lenguaje teórico de *Anteaesthetics*, podríamos decir que Fanon y Marriott dirigen nuestra atención hacia el «cuerpo negro» violentamente disimulado, cortado y desplegado. Cada fragmento discontinuo producido a través de este acto de representación y desgarramiento¹⁷ adquiere un uso semiótico, libidinal y material dentro del régimen racial de la estética, aunque ninguno de ellos pueda remitir ni a los artificios metafísicos del humano y su cuerpo (social), ni a la carnalidad, anterior a toda metafísica, de la existencia negra.

Linda Nochlin ha considerado los cuerpos (en pedazos) de Géricault como ejemplares de «el fragmento como metáfora de la modernidad», donde el fragmento se convierte en la expresión figurativa de una pérdida de totalidad o de integridad frente a las fuerzas disgregadoras de la experiencia moderna, aunque, «paradójica o dialécticamente», la modernidad estética esté igualmente marcada por lo que parecería ser «su opuesto»: «la voluntad de totalización».¹⁸ Quisiera sugerir que el gesto artístico de Géricault — que simultáneamente pone al fragmento corporal negro al servicio del

corpus unitario de la pintura, a la vez que lo eclipsa— revela la tecnicidad de la precisión anatómica como un acto de representación y desgarramiento. En efecto, como exclama Crow: «En ninguna otra parte de su obra se evidencia de manera tan consumada el dominio técnico y anatómico como en el estudio al óleo del torso de la figura africana, que, a su modo, constituye un reproche constante a la vanidad implicada en las pretensiones de completitud o de síntesis. Y, sin embargo, sintetiza, pese a que la pintura se aplica con una delgadez casi microscópica». ¹⁹ A partir de esta afirmación, se vuelve más claro que lo que está en juego no son simplemente los contornos esbozados del cuerpo africano, sino, más precisamente, aquello que la incompletitud de ese cuerpo sostiene dentro del conjunto de la obra de Géricault: la contingencia radical de la narrativa épica y trascendental de la historia, disgregada por la inmanencia de ese cuerpo a los interminables trastornos de la trata de esclavos, la traite.

Las implicaciones de incorporar la abyección negra dentro del espacio de una de las más prodigiosas manifestaciones de virtuosismo y monumentalidad corporal del arte occidental —mientras simultáneamente se la desplaza de él— son vastas. El procedimiento historiográfico de Crow, que sitúa lo negro en el umbral entre la humanidad negativa y la ejemplaridad humana, convierte a esta figura en objeto tanto de imitación como de difamación. Confinado a una función medial, lo negro se hace sostén, al menos en apariencia, de la resolución de tales distinciones antinómicas mediante una elaboración estética de síntesis dialéctica. Para Crow, esta lectura recuperativa se asegura a través de una analogía crucial: entre El negro hace señales y el Torso del Belvedere; entre el «cuerpo negro» incomparablemente degradado y el cuerpo universal del desnudo clásico.

Aisthesis negra y lo inasimilable

La figura del *Torso del Belvedere* provoca una proximidad provisional e inesperada entre el estudio de Crow sobre el arte europeo durante y después de la caída del Imperio napoleónico y el estudio filosófico, por lo demás distante, de Jacques Rancière, *Aisthesis*. Mi interés no radica en comparar sus investigaciones en términos de objetivos generales, alcance, método o conclusiones, sino en explorar el tejido de divergencia y confluencia que surge específicamente en el encuentro entre sus respectivas lecturas de esta figura singular. Lo que encontramos tiene implicaciones no solo para teorizar la negritud como el centro ausente de la división corporal del mundo, sino también para distinguir las recuperaciones y transformaciones del régimen racial de la estética del no-evento de la *aisthesis* negra, que porta lo absolutamente inasimilable.

En el primer capítulo de *Aisthesis*, Jacques Rancière recurre al Torso del Belvedere (figura 4) como figura paradigmática de la «revolución estética» que se anuncia o se anticipa en la publicación del texto seminal de Johann Joachim Winckelmann de 1764, *La historia del arte antiguo*.²⁰ La obra de Winckelmann, ampliamente elogiada, en palabras de Christopher S. Wood, como la primera «historia del arte que no es una historia de artistas»,²¹ posee para Rancière una significación histórica mucho más amplia; marca el momento «en que el Arte comienza a ser nombrado como tal, no cerrándose en alguna autonomía celestial, sino, por el contrario, dándose un nuevo sujeto, el pueblo, y un nuevo lugar, la historia».²² De manera crucial, el acontecimiento de la lectura que hace Winckelmann de la estatua «abusada y mutilada» le permite a Rancière abordar el Torso del Belvedere como ejemplar de la superación de lo representacional por lo estético.²³ En el idioma de Rancière, marca un incipiente vuelco del «régimen representativo del arte» hacia el «régimen estético del arte» —el primero, fundamentado en la hermenéutica binaria de *poiēsis/mimēsis* y caracterizado por codificaciones estrictas y jerarquías de géneros, formas y sujetos, así como modos de creación, reproducción, sentido y juicio; el segundo, que opera mediante la «destrucción del sistema jerárquico de las bellas artes»²⁴ y se caracteriza por metamorfosis continuas de modalidades y repertorios de pensamiento, sentimiento, afecto y percepción, así como de las comunidades sensibles con las que están constitutivamente entrelazados—.

Rancière sostiene que la interpretación de Winckelmann rehace la «falta accidental» de la estatua como su «virtud esencial» y que la transformación radical anunciada en esta transfiguración sigue siendo poco comprendida.²⁵ A través de la lectura de Winckelmann, la estatua mutilada deja de ser una figura de déficit para convertirse en una de exceso histórico, pues señala la subversión de los dos axiomas esenciales del orden representativo: «la armonía de proporciones» (la correspondencia relacional entre partes y todo) y la «expresividad» (el vínculo entre la forma visible y el contenido representativo). La transfiguración del Torso efectúa así «la ruptura estructural de un paradigma de perfección artística... el ideal representativo clásico», pues ha expuesto la brecha entre «la armonía de las formas y su poder expresivo».²⁶ Para Rancière, esta ruptura equivale a un trastorno de las coordenadas sensoriales, un derrumbe del puente «entre las reglas del arte y los afectos de los seres sensibles».²⁷ Sin embargo, esta destrucción también constituye la introducción de la historicidad, pues es a través de esta aparente pérdida que la indeterminación e incompletitud de la estatua se convierten en las condiciones mismas de su belleza, en las valencias de

su capacidad de reunir y dispersar comunidades sensibles que constituyen su entorno histórico.



Figura 4.

Torso del Belvedere, vista frontal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

Figura 4. *Torso del Belvedere*, vista frontal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.

De esta manera, Rancière propone el Torso no solo como un ejemplar, sino como una alegoría de una «revolución estética»: el triunfo del régimen estético sobre el régimen representativo del arte: «La historia del régimen estético del arte podría pensarse de manera similar a la historia de las metamorfosis de esta estatua mutilada y perfecta, perfecta porque está mutilada, forzada, por su cabeza y extremidades ausentes, a proliferar en una multiplicidad de cuerpos desconocidos».²⁸ Curiosamente, aunque Crow y Rancière relacionan finalmente al Torso con escenas de transformación estética, lo hacen por razones que parecen diametralmente opuestas. Para Crow, el Torso sigue siendo una figura de perfección anatómica, cuya expresividad puede ser trasladada al fragmento corporal del africano en una operación que, a la vez, instrumentaliza y desplaza la negritud, precisamente porque se presume que el Torso conserva lo que Rancière denomina la unión de «la armonía de las formas y su poder expresivo». Es decir, incluso cuando Crow transfiere la elocuencia del Torso a una figura africana «despojada de atributos», la correspondencia entre forma visible, contenido estético y juicio del espectador parece, no obstante, continua y evidente por sí misma: la estatua sigue siendo el «beau idéal de la forma masculina». De hecho, la presunción de esta correspondencia, que Rancière considera «el ideal representativo clásico», constituye una condición de posibilidad

para la maniobra de Crow. Pues si Crow hubiera abordado el Torso como «abusado y mutilado», como un artefacto separado de su origen histórico y despojado de integridad figurativa, su análogo habría quedado inmediatamente colocado en una proximidad peligrosa con la carne negra desgarrada —con la crueldad de la cautividad y el vértigo de la no llegada, con la catástrofe que acecha en todo artificio metafórico—. ²⁹

En contraposición, para Rancière es justamente la «inexpresividad, indiferencia o inmovilidad» del Torso de donde se libera su «potencial sensible»: «La espalda inexpresiva del Torso revela nuevos potenciales del cuerpo para el arte del mañana». ³⁰ Aunque ni la raza ni la negritud se invocan explícitamente en este capítulo del libro de Rancière (para ello el lector debe ser paciente y esperar, por ejemplo, a su celebración de la elección estilística de Walt Whitman de identificarse «con aquel que subasta la mercancía más vil y la más noble: este esclavo negro, esta “criatura curiosa”, este admirable conjunto de hueso y músculo» en el poema «Canto a las ocupaciones» de Hojas de hierba), ³¹ debe notarse que la facilidad con que Rancière anuncia la disolución estética de dualidades, tales como activo/pasivo, movilidad/inmovilidad, expresivo/automático, en aras de una nueva potencialidad corporal implícitamente universal, elide la constitución racial de estas categorías dentro y al servicio del mundo moderno y la singularidad de la carne brutalizada y el «cuerpo» disimulado del negro dentro de esa constitución. Por ahora, sin embargo, basta observar que Crow y Rancière parecen llegar a su admiración por el Torso por rutas analíticas casi invertidas. Pero, ¿es realmente tan diferente el objetivo final de sus procedimientos filosóficos opuestos?

La lectura que hace Crow del estudio al óleo y de La balsa de la Medusa se desarrolla dentro del contexto de un estudio más amplio que valoriza las innovaciones estéticas del arte europeo durante un período de reacción severa, pues «el cambio artístico nunca se acelera ni se vuelve tan impredecible como cuando las fuerzas se reúnen para detenerlo, y más aun cuando quienes detentan la autoridad hacen un esfuerzo concertado por restaurar un estado de cosas previo e irrevocable». ³² En este particular movimiento interpretativo (superficial pero no por ello menos pivotante), Crow enfatiza la humanidad universal otorgada por el Torso en su trasposición al fragmento corporal del africano como un evento redentor: una reconstitución del demos, una reivindicación del espíritu progresista de la Revolución francesa, «la Restauración no restaurada». ³³ Dada la enorme sombra que la Revolución francesa proyecta sobre el texto de Crow, conviene detenernos a notar que Haití no aparece en ninguna parte del libro, una omisión que resulta aun más irónica si

consideramos que Crow reproduce la afirmación ampliamente aceptada (aunque no comprobada) de que el modelo africano para el Africano señalando de Géricault fue «Joseph», quien se dice era de Saint-Domingue.³⁴ La omisión de Crow revela, en primer lugar, los límites de la historización dentro de la historia del arte, ya que las condiciones de posibilidad para «la revolución burguesa»³⁵ en el mundo moderno fueron, como C.L.R. James señaló célebremente, no solo los saqueos acumulados de la esclavitud transatlántica, sino también que la extensión de los ideales de *liberté, égalité y fraternité* se detuvo en las colonias francesas —y especialmente en Saint-Domingue, donde cerca de medio millón de personas eran esclavizadas y que era la colonia más grande y rentable del Caribe—.³⁶ Sin embargo, para los fines de mi argumento, la importancia de forma en que Crow relega a la Revolución haitiana a la irrelevancia histórica no es, estrictamente hablando, historiográfica. Más bien, sirve para ilustrar el delicado entrelazamiento de instrumentalización y desplazamiento que caracteriza la exclusión integradora de la negritud dentro del régimen racial de la estética de la modernidad, empresa ubicua de la cual la hermenéutica de Crow es meramente emblemática.

Independientemente de la cuestión idiosincrática de si el estudio al óleo de Géricault se basó en el modelo negro conocido como Joseph, no debe subestimarse la influencia perdurable de la Revolución haitiana en la imaginación estética europea del siglo XIX, haya sido explícitamente reconocida o incluso conscientemente advertida. Para una insurrección generalizada de los esclavizados, como ha sostenido Michel-Rolph Trouillot, constituía «una historia impensable».³⁷ El espectro «del gran levantamiento flotaba sobre... [incluso] los debates antiesclavistas como un fantasma ensangrentado».³⁸ Allí donde su memoria no podía ser silenciada o reprimida, era sublimada o reformulada, canalizada de diversas formas de regreso a un «mundo de posibilidades» de lo pensable.³⁹ Ya sea que este terror latente de lo impensable se manifestara como enemistad y temor, como en el dibujo a tinta de Géricault y la estatua en terracota *A Black Assaulting a Woman*,⁴⁰ o adoptara los ropajes del ennoblecimiento, como en *La balsa de la Medusa*, su fuerza estructurante no deja de ser igualmente palpable.

Además, como señala Grigsby, el viaje histórico representado en *La balsa de la Medusa*, que marcó el intento de Francia por reclamar su antiguo territorio colonial en Senegal tras los Tratados de París (1814-1815) y el fin de las Guerras Napoleónicas, debe situarse en el marco de las más amplias ambiciones colonialistas de Francia en África posteriores a la Revolución francesa y su relación con la haitiana.⁴¹ Como escribe Grigsby: «Lo que sustentaba los

argumentos posrevolucionarios para la colonización de África era siempre la pérdida de Saint-Domingue... Muchos franceses aún no podían creer que la colonia más lucrativa del Antiguo Régimen se había perdido irrevocablemente, pero algunos sabían que el futuro del imperio tendría que encontrarse en otra parte». ⁴² Grigsby deja claro que la pintura de Géricault se produce y se recibe en la penumbra de las pérdidas pecuniarias, territoriales y psíquicas del imperio (no menos importantes, en este último caso, por el carácter emasculante de la derrota colonial, que acentúa aun más la significación del heroísmo masculino proyectado sobre el «africano que señala» de Géricault). Yo llevaría la observación de Grigsby un paso más allá: quizás aun más portentosa que las pérdidas concretas que ensombrecieron la imaginación europea tras la Revolución haitiana fue la persistencia de la amenaza: una amenaza que la Revolución haitiana no tanto inauguró como amplificó, una amenaza que era (y sigue siendo) existencial, inmanente y completamente opaca.

Si el sentimiento expresado por M. Le Clerc, un hombre blanco propietario de plantaciones, al regresar a su finca en Saint-Domingue tras la revolución —«Sentíamos como si camináramos entre las ruinas del mundo»— ⁴³ pudo ser familiar para sus contemporáneos franceses que nunca habían puesto un pie en la isla, no fue simplemente porque habían perdido su preciada «Perla de las Antillas», sino porque esta pérdida inevitablemente evocaba el espectro de la ruina del mundo mismo. A lo largo de *Anteaesthetics*, subrayo que la amenaza singular que representa la negritud es la de la ruina metafísica, un peligro perenne más que contingente, aun cuando las vicisitudes de la historia puedan ocasionar y destilar sus revelaciones convulsivas. ⁴⁴ Por tanto, no es sorprendente que Crow vea la angulosidad muscular del africano que señala «proyectándose en el espacio virtual», pues esta figura no solo se hace mediadora de la realidad de la pérdida colonial y de la extensión anticipatoria hacia la conquista redentora, sino que, en la medida en que el espectador percibe su proyección hacia lo virtual como un movimiento de ascenso o penetración en la potencialidad, logra desplazar la amenaza inminente de un descenso vertiginoso desde el «mundo de posibilidades» concebible. En tal sentido, su función no es muy distinta de aquella que la figura del hombre negro ha sido llamada a asumir bajo diversas formas a lo largo de los siglos. Como declara David Marriott: «Desde el espectáculo público de los linchamientos hasta los dramas privados del consumo erótico, de las escenas de linchamiento a las imágenes “artísticas” de desnudos masculinos negros, lo que se revela es una pantomima viciosa de reificación invariable y fascinación compulsiva, de blancos mirándose a sí mismos a través de imágenes de desolación negra, de negros desposeídos

íntimamente por esa misma mirada». ⁴⁵ En este caso, sugeriría que el africano que señala se convierte en el mecanismo para recuperar la «misma mirada» que el espectro metafísico de la revolución de los esclavos amenazaba con dejar en ruinas. Sin embargo, el peligro inmanente de ruina nunca se desvanece del todo. Como veremos, todo ejercicio de desplazamiento es también la reproducción (racial y de género) de la misma corrupción que se había buscado eludir. En la medida en que la figura masculina negra se convierte en el medio de esta reproducción, podemos decir, siguiendo a Hortense Spillers y Joy James, que él porta la huella de la maternidad cautiva.

Estas ansiedades existenciales subyacen tanto en la pintura de Géricault como en la lectura que Crow hace de ella a través del Torso del Belvedere. En un primer nivel, la interpretación optimista de Crow hace eco de la de otros historiadores del arte que, como observa Grigsby, han interpretado La balsa de la Medusa «como una visión radicalmente democrática de un cuerpo colectivo que, tras su martirio, se eleva para sostener al componente más marginado de la sociedad, el hombre negro, en su cima». ⁴⁶ En tales lecturas, el africano que señala significa «tanto el clímax compositivo como la resolución narrativa optimista de una imagen de otro modo dedicada al sufrimiento de un cuerpo político devastado». ⁴⁷ Lo distintivo de la lectura de Crow, en otras palabras, no es su instrumentalización de la figura del africano que señala hacia la reconstitución estética del cuerpo social europeo y de la humanidad universal que este siempre ha considerado su espejo, sino más bien el modo de su instrumentalización: la transposición del Torso sobre el fragmento corporal del africano, la transmutación carnosa de la pintura en piedra y de la piedra en pintura, la sutura vivisectorial de la (inter)medialidad negra.

Rancière, como hemos visto, invierte el significado estético del Torso a través de la lectura de Winckelmann, afirmando que la estatua descompone la correspondencia relacional entre partes y todo, así como el vínculo entre la forma visible y el contenido representacional. Sin embargo, incluso cuando Rancière nominalmente denuncia el saqueo fantasmático de, en palabras de Verity Platt, «los disecciona miembros del pasado para acceder a un todo ideal y animado en el presente», yo sostendría que sigue comprometido con un «re-ensamblaje» del Torso que establece una consonancia general con la lectura de Crow. ⁴⁸ Pues incluso cuando Rancière extrae del Torso una contingencia aparentemente radical, de la lectura de Winckelmann produce, no obstante, un mapa ontológico cuyos ejes topológicos —historia y «el pueblo»— no son tan diferentes de aquellos por los que navegan las miradas de Géricault o Crow. Si acaso, Rancière imagina la vida del Torso en el

siglo XVIII como la inauguración de un régimen estético que Crow redime recurriendo al Torso. Es cierto que donde Crow encuentra la reconstitución del cuerpo social y la redención del *sensus communis*, Rancière encuentra una multiplicación de cuerpos sociales indeterminados, una pluralización ontológica del *sensus communis*, que finalmente se presta a la metapolítica del «disenso» de Rancière y sus disputas sobre la «distribución de lo sensible».⁴⁹ Sin embargo, la incorporación bajo disenso de nuevos sujetos, nuevas ideas y nuevos afectos al *sensus communis*, que Rancière consideraría transformadora, es al mismo tiempo la confirmación de las interdicciones fundacionales de esa comunidad sensible. Dentro del régimen racial de la estética, lo negro solo puede ingresar como la precariedad singular que corta la frontera entre lo pensable y lo impensable, entre sentido y sinsentido.

Un argumento crucial de Anteaesthetics es que la *aisthesis* negra, entendida como aquello que emerge en el corte abisal entre la existencia negra y la no-existencia negra, entre el «cuerpo negro» disimulado y su encarnación, podría llegar a ser reclutada para la producción o mediación de una *aisthesis* rancieriana —«un pensamiento que modifica lo pensable acogiendo lo impensable»—, pero nunca puede ser ella misma «acogida» como lo pensable, pues se ve obligada a soportar lo inasimilable, lo obstinado, lo irreducible, el agotamiento del mundo de la metafísica antinegra. El fragmento corporal negro, como (des)figuración de este corte, es en efecto utilizado de manera serial como medio para la reconstitución de lo social, ya sea a través de la redención de lo antiguo o de la fabricación de lo nuevo, pero únicamente mediante la reproducción de su propio signo negativo. El fragmento corporal negro es una disimulación del centro ausente sobre el que se funda la división corporal del mundo y su organización de cuerpos (sociales). Es una parte que no puede referirse a un todo previo ni futuro, ni unir o liberar la relación entre su forma visible y su contenido representacional, pues la existencia encarnada de la cual se desprende constituye el agujero negro que devora la luz de la representación. Esta es la aporía en la operación de Crow. Porque si, como sugiere Grigsby, la Revolución francesa insinuaba que «era el cuerpo asaltado y desmembrado el que más vívidamente vivificaba las exigencias del ideal abstracto de igualdad»,⁵⁰ ello ocurría solo en la medida en que dicho cuerpo desmembrado podía significar, de manera elegíaca o triunfal, un cuerpo político indiviso, un cuerpo soberano. Pero, aunque el fragmento corporal negro pueda mediar en las agonísticas inherentes a la soberanía corporal, tanto individual como social, no puede evitar desgarrar la metonimia del ser y la existencia, pues permanece como

un aislado semiótico. ¿Qué sucede con una estética que depende de un contaminante para la purificación de su sistema de signos?

Las ecologías de consumo de la pintura

Volvamos una vez más al estudio de Montauban de Géricault, o *El negro que hace señales*. La singularidad de este óleo radica en su estatus paradójico como *esquisse*, un boceto terminado cuya porción en óleo queda intencionalmente inconclusa. El significado se genera en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve, en la fluctuación de la figura entre la línea esbozada, la materialidad de la pintura y el vacío del lienzo. Podemos recordar aquí las provocaciones de Derrida sobre el dibujo, en las que el *trait* (trazo) no puede sino «escapar del campo de visión», no puede sino señalar un juego de ausencia/presencia, visibilidad/invisibilidad, finitud/infinitud, mimesis/ *différance*, que «permanece abismal». ⁵¹ La cualidad excesiva y radicalmente inacabada del cuerpo en el estudio al óleo de Géricault nunca llega a resolverse por completo; el *Africano señalando* nos invita a permanecer en la oscilación entre la aparición de la forma del cuerpo y su deconstrucción.

La descripción interpretativa realizada por Alhadeff y mencionada antes sirve precisamente para ilustrar el tránsito visceral entre la completitud y la incompletitud, por un lado, y la representación y el desgarramiento del cuerpo (negro), por otro. La lectura de Alhadeff, que enfatiza el «colorido furtivo» del óleo, demuestra con precisión cómo el «poder extraordinario» del «cuerpo negro», exhibido en la «espalda completa» y el «brazo derecho flexionado», se acentúa explícitamente a través de la perspectiva posterior. El descenso de la línea curva del cuerpo concentra una mirada dorsal obsesionada con el detalle visceral de la «espalda flexionada», cuyo motivo significa «el propio negro vigoroso de Géricault» como «una composición de músculos duros». ⁵² Más que cualquier otro aspecto de la fisicalidad del cuerpo, la problemática de la musculatura, expresivamente manifiesta en «el brazo fibroso... doblado por el codo, que atraviesa el espacio con fuerza muscular», parece sobredeterminar la apariencia provisional de la figura. A juzgar por la difusión muscular de su movimiento inverso, uno podría casi decir que Géricault conoce este cuerpo como disimulación, pero solo en la medida en que considera la figura como algo que le pertenece y con lo que puede hacer lo que desee, pues no es, después de todo, un cuerpo «real». Es un cuerpo provisional representado y desgarrado para el mundo —cortado y desplegado—, pero no pudiera jamás existir dentro de ese mismo mundo.

De todos modos, el propio Géricault optaría por no mantenerse fiel a la musculatura extrema del estudio al óleo. Cuando llegamos a la

escena épica de La balsa de la Medusa, como explica Alhadeff, «es evidente que la musculatura excesiva que Géricault favorecía entonces no serviría. Su hombre señalando no debía ser tan miguelangelesco; más bien debía fundirse con los demás y no destacarse: debía ser un naufragé como los otros, pero un naufragé de color oscuro». ⁵³ Su desposesión debía configurarse como común, del mismo modo que el negro debía seguir siendo «el más desposeído de todos», pues sin su precariedad constitutiva no podría haber nada común que sostener ni dentro de lo cual sostenerse. Entre La balsa y los estudios que la preceden, se atenúan los tendones de la musculatura del negro que señala. Si consideramos que el fetiche racial de la musculatura —una petrificación especialmente evidente en la transposición que Crow realiza del Torso del Belvedere sobre esta figura— constituye uno de los principales medios por los cuales el «cuerpo» disimulado del africano se convierte en un recipiente para la redención de la universalidad y la reconstitución del cuerpo social, cabe preguntarse por qué Géricault decidió finalmente reducir la fisicalidad de esta figura. De hecho, como observa Alhadeff, «el torso de Montauban proclama, con una fuerza hipnótica más profunda que su contraparte en el lienzo terminado, que su voluntad, presencia y fortaleza salvarán a la tripulación». ⁵⁴ Entonces, lo que el discurso historiográfico del arte nos demuestra inadvertidamente, en el tránsito estético desde los estudios tempranos hasta la escala épica de La balsa de la Medusa, es el avance estructural de una contradicción entre lo fóbico y la filia de lo visual. Porque si el colonizado se deja seducir, como sugiere Fanon, «por el espejismo de la inmediatez de sus propios músculos», el colonizador, sin embargo, reconoce en esa disimulación el rastro de una «tensión muscular» contenida en y por la carne negra, ⁵⁵ una tensión que anuncia una amenaza inminente/inmanente de violencia que excede incluso la imaginación más sangrienta: una «violencia decolonial [que] equivale a... una afirmación de la interrupción infinita de lo político como tal». ⁵⁶

La transposición del cuerpo ideal de la antigüedad clásica sobre lo negro —una operación de pornotropía y petrificación donde la negrofilia reina en ascenso— avanza, o quizá solo puede avanzar, mediante la reducción fenomenológica de la carne negra a fragmento corporal. («Lo que tenemos ante nosotros entonces no es más que un fragmento de un todo» ⁵⁷). Sin embargo, ese gesto no puede escapar a su imbricación con la negrofobia. Así, si, como sugiere provocativamente Jaś Elsner, la historia del arte es «nada más que écfrosis», ⁵⁸ entonces lo negro funciona dentro de ese discurso como la figura que carece de término descriptivo, o más bien cuya apariencia no es nada más y nada menos que el conjunto de términos descriptivos que se le asignan; lo negro soporta la acumulación

interminable de esos términos y sus figuraciones concomitantes («el vigoroso negro» se erige como «una gran figura, incluso miguelangelesca», «una masa compacta con... músculos ondulantes», una «presencia sin igual»). Y, sin embargo, dado que toda apariencia disimulada de lo negro está necesariamente ligada a la exorbitancia que conlleva la (re)productividad conscripta de la carne, esas apariencias también portan algo infinitamente más y menos de lo que el discurso de la historia del arte delimita y exige.

Con respecto a *La balsa* y su génesis, debemos recordar que «la negrofilia y la negrofobia pertenecen a la misma mezcla psíquica».⁵⁹ En efecto, la negrofilia y la negrofobia son los polos libidinales indiscretos de una operación estética que recluta lo negro como medio, no solo para la producción de la forma, sino además para una forma que a la vez exhibe y media un amplio repertorio de agonísticas metafísicas. ¿Qué debemos pensar, por ejemplo, del hecho de que la figura negra destacada por Géricault dependa de un fragmento corporal que, en el contexto más amplio de su obra, podría asociarse tanto con los miembros ensangrentados de una carne desgarrada, con el espectro visceral de la mortalidad, como con el torso exaltado de la antigüedad clásica y su manifestación del «beau idéal de la forma masculina»? Tales deslices no pasaron desapercibidos para los contemporáneos de Géricault. Así, mientras Delacroix celebraba los fragmentos corporales de Géricault como «verdaderamente sublimes... el mejor argumento a favor de la Belleza tal como debemos entenderla»,⁶⁰ Jean-Auguste-Dominique Ingres, comentando *La balsa de la Medusa* y las imágenes de miembros seccionados en la década de 1840, no podría haber estado más en desacuerdo: «¡No quiero ninguna parte de *La Medusa* ni de los otros cuadros de la sala de disección que muestran al hombre como cadáver, que muestran solo lo Feo, lo Horrendo. ¡No! ¡No los quiero! El Arte no debe ser más que Belleza y enseñarnos nada más que Belleza».⁶¹ Ingres, cuyas pinturas jugarían un papel crucial en la hegemonía del desnudo femenino en el siglo XIX, será abordado con detalle en el capítulo siguiente. Como veremos, su tajante separación entre lo bello y lo feo, entre el beau idéal de la encarnación femenina y la desagradable sala de disección con sus cadáveres, no fue tanto un rechazo del fragmento corporal negro, sino más bien un síntoma de una forma que exige un ocultamiento aun más profundo de la carne negra representada y desgarrada: el desnudo femenino.

En cualquier caso, la crítica de Ingres no era solo una hipérbole, pues efectivamente Géricault frecuentaba anfiteatros de disección y morgues de hospitales,⁶² escenas que sin duda fueron transpuestas de diversas maneras a los fragmentos corporales formados por su propia mano. Para Nina Athanassoglou-Kallmyer, la fascinación de

Géricault por la carne desgarrada «avanza sobre un terreno incierto entre la declaración social empática y el deleite por el horror social». ⁶³ Estas valencias afectivas no son, de hecho, irreconciliables; son medios complementarios para «alcanzar un objetivo subversivo común»: a saber, desafiar las estrictas normas estéticas de las sensibilidades de la élite y, con ello, «preparar el escenario para una nueva estética, la realista y moderna, en rebelión contra el establecimiento conservador de su tiempo». ⁶⁴ Dicho esto, yo sugeriría que leer la estética de la carne desgarrada de Géricault y las vísceras de la mortalidad, así como sus resonancias con una atracción europea más general por lo gótico, simplemente como un rechazo de las normas conservadoras y las jerarquías de clase a las que estas se vinculan, oscurece la manera en que tales estéticas coquetean con los límites de un conjunto más profundo de problemas metafísicos. El desliz de los fragmentos corporales de Géricault entre los registros de lo vitalista y lo mortífero, entre lo bello y lo grotesco, se aproxima a la partición metafísica que separa lo vivo de lo no vivo, una frontera del mundo moderno donde la persona negra siempre ha sido obligada a mediar.

La negrofilia y la negrofobia convergen en el sitio de esta indispensable mediación negra, que sirve para impedir que los vivos y los muertos atraviesen más allá de las fronteras de sus respectivos enclaves metafísicos. Su interacción estética se manifiesta claramente en la narrativa ascendente y descendente de *La balsa* —ascendente y descendente porque *La balsa* de Géricault representa al negro como medio que al señalar introduce una esperanza posrevolucionaria, y simultáneamente lo presenta como la degradada «imago del caníbal», acentuando así las valencias contradictorias y complementarias de la «fantasmagoría racial» que configuran la escena épica de Géricault (figura 5). ⁶⁵ La visión terrorífica del canibalismo se ejemplifica en la parte inferior derecha de la pintura, con la representación del negro «caído» o «postrado», cuyos «hombros musculosos cubren el muslo de su compañero [blanco europeo]... su cabeza colgando sobre sus glúteos», situado de manera inquietante en íntima proximidad al «sexo» del europeo, intensificando un deseo desesperadamente devorador (ver en la figura 6). ⁶⁶ El detallado análisis de Grigsby, que subraya la importancia de la narrativa de Daniel Defoe en *Robinson Crusoe* para la obra de Géricault, reconoce que el canibalismo y el colonialismo están «indisolublemente vinculados» y muestra cómo el miedo paranoico al canibalismo justificaba la «ambición europea de ejercer poder sobre tierras y pueblos extranjeros». ⁶⁷ El canibalismo se convierte en un motivo estético que alimenta la vida desregulada de la negrofobia en *La balsa*. Pero lo que deseo destacar aquí es que la fantasmagoría

racial de la escena, que depende de la construcción dualista del «cuerpo negro» disimulado como imagen negrofílica/negrofóbica del caníbal y su contraposición interiorizada, exhibe una recuperación precaria de la soberanía corporal en su límite mismo. El negro, colocado ante la ley de la división corpórea del mundo, funda negativamente la medida de este carácter jurídico y revitaliza su funcionamiento, aun mientras amenaza con dejar en ruinas la regla de la ley.

La compleja proyección y desplazamiento del imago negro caníbal sustenta la vida sombría del cuadro, la intimidad de su terror corpulento, que coloca a dicho imago en relación inminente con un sentido ilimitado de devorar y ser devorado por el otro. La trama de «dos modelos de canibalismo —transitivo e intransitivo, activo y pasivo, jerarquizante e igualador»⁶⁸ anima la pintura de Géricault. Según Grigsby,

[El] entrelazamiento del canibalismo y el colonialismo es también circular en su lógica auto-justificatoria: quiero comerte, así que debes querer comerme; quieres comerme, así que debo comerte a ti. Como todas las tautologías, el razonamiento se cumple a sí mismo y carece de un punto de inicio... El canibalismo, como la peste, articula al yo (activamente) asaltado pero también al yo (pasivamente) desmembrado y desvinculado. El canibalismo justifica un ejercicio de dominación violenta —«Debo comerte antes de que me comas»— pero también evoca una igualdad desmanteladora y fascinante de las partes —«un pie, dedos, talón». Esto ofrece placeres ansiosos, demoledores y revolucionarios. El rey puede ser destruido.⁶⁹

El canibalismo es como una peste. La prioridad concedida a estas metáforas en la imaginación del siglo XIX nos permite vislumbrar oblicuamente los antagonismos corporales que animan y saturan la Francia posrevolucionaria, y nos alerta sobre los fantasmas raciales desplegados para gestionar y sostener la pretensión de soberanía corporal en medio de un conjunto incalculable de enredos materiales y psíquicos. En gran medida, la soberanía corporal y estatal siempre ha sido un orden regulativo fallido del metabolismo ecológico, de las inevitables intimidades de comer y ser comido. Si La balsa expone no solo las ansiedades y los desmoronamientos del canibalismo sino también los «placeres revolucionarios que ofrece» —el excedente libidinal de una «sublime materialidad somática» que Eric Santner denomina «la carne»—⁷⁰ no es para que los espectadores se vean conmovidos por la anulación de la soberanía, sino para que participen del goce exudado en el tránsito «de la soberanía divina del Rey a la soberanía popular del Pueblo».⁷¹



Figura 5.

Théodore Géricault, La balsa de la Medusa, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm.
Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

Figura 5. Théodore Géricault, La balsa de la Medusa, detalle, 1819.
Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015
GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado



Figura 6

Théodore Géricault, La balsa de la Medusa, detalle, 1819. Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm.
Museo del Louvre. © 2015 GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

Figura 6. Théodore Géricault, La balsa de la Medusa, detalle, 1819.
Óleo sobre canvas, 491 cm x 716 cm. Museo del Louvre. © 2015
GrandPalaisRmn (musée du Louvre)/Michel Urtado

No obstante, en la medida en que este prodigioso descenso hacia los apetitos y horrores de la carne se canaliza finalmente de vuelta hacia una soberanía reconstituida, su exceso llega a funcionar, irónicamente, como un mecanismo de contención estética y desplazamiento de la

no-soberanía radical que una consumación absolutamente ininteligible presagia. Porque lo verdaderamente aterrador no es la caída en un estado excepcional caníbal, sino un canibalismo que no posee ni un punto de partida desde el cual deslizarse ni una gloriosa redención o un solemne juicio hacia los cuales proyectarse. Este canibalismo es una metonimia de la ecología de la diferencia sin separabilidad, donde los límites entre consumir y ser consumido se vuelven irrevocablemente borrosos. Así, en contraposición, este último canibalismo «primordial y no reconstruido»⁷² se proyecta sobre lo negro como una imagen singularmente fóbica/fílica de «la escena de la naturaleza». Como disimulo de una ecología no soberana, la escena de la naturaleza legitima al soberano dando forma al «terror ontológico». Los desplazamientos metafísicos que no pueden ser soportados se concentran bajo el signo de lo negro, o más bien de su (des)figuración en y como el africano que señala y sus dobles no reconstruidos. A su vez, para que esta forma disimulada emerja, la carne negra, anterior a las ascensiones de la historia y a los baluartes del socius, debe soportar las cargas de una exposición absoluta ante la ley, de la no soberanía de la cual la soberanía pretende desprenderse. El fragmento corporal negro es al mismo tiempo condición, consecuencia y contraversión de esta operación: el fragmento que provee al cuerpo soberano, que no puede referirse a la carne de la que ha sido arrancado y que, en su reproducción del corte entre la negritud como no-ser y la existencia sin ontología, porta una dehiscencia imposible de suturar.

Opacidad, contaminación, ruina

Las inscripciones del terror erótico que acompañan la continua imbricación de lo negrofóbico y lo negrofílico no solo son fundamentales para la obra de Géricault y para los repertorios de visión de los que su pintura emerge y que a su vez genera, sino que también señalan la desestabilización metabólica de una ecología — una ecología profundamente racializada de cuerpos, de carne y de apetitos, que pone de relieve la contingencia de los violentos entrelazamientos corporales y el colapso de la soberanía y la ley—. Géricault proyecta el «cuerpo negro» en una escena de desarticulación estética, cuya economía visual requiere la disimulación de ese cuerpo para la imaginada reconstitución de la soberanía y del socius. Entre la exagerada provisionalidad del «cuerpo negro» en el estudio de Montauban y las atenuaciones físicas que sostienen no solo la representación de ese cuerpo sino también las representaciones posteriores de las demás figuras integrantes de la pintura final, nos enfrentamos a lo siguiente: el «cuerpo negro» disimulado sustenta la tensión animada generada en el umbral de la soberanía y al servicio de

su revivificación. Esta disimulación traza el desplazamiento metafísico de la carne misma que impregna la pintura de éxtasis y horror, delirio y exaltación.

Aproximarse al desplazamiento racializado de la carne en *La balsa* de Géricault exige atender a ese desplazamiento en y como el problema de la saturación visual. No se trata solo del tono oscuro de la pintura, sino de las condiciones que estructuran la aparición de lo que T. J. Crow denomina sus «pasajes oscuros» intencionalmente elaborados, los cuales intensifican, al mismo tiempo que tensan, su escala épica y amplifican lo que quizás sea su principal artificio: la «solidaridad humana no mediada» que supuestamente pone al descubierto. Este pasaje merece ser examinado con más detenimiento:

La consecuente unidad del grupo principal se extiende a la coherencia convincente de toda la composición, que formula su propia declaración sobre la primacía de la solidaridad humana no mediada. Al buscar intensificar los pasajes oscuros de los que emergen sus figuras tensas —haciendo que la luz en el horizonte resulte aun más salvífica—, mezcló demasiado betún negro en su medio. El resultado ha sido una opacidad creciente, carente de matices, y el agrietamiento generalizado de buena parte de la superficie semirruinosa de la obra. Sin duda, una gran pérdida; pero los capítulos anteriores contienen la lección fundamental de que una obra culminante y consumada en este periodo no necesita anunciarse como tal: puede, y casi siempre lo hace, asumir la apariencia de lo provisional o fragmentario.⁷³

Acercarse a la lectura de Crow implica interrogar la relación entre oscuridad y aparición. Para él, la oscuridad constituye el registro estético a través del cual el mundo se vuelve legible e ilegible al mismo tiempo. Y es precisamente allí, donde la oscuridad deriva en opacidad, que la pintura se enfrenta a sus propias limitaciones formales. Al correlacionar la opacidad con una falta de matiz visual, Crow atribuye la problemática erosión de la superficie de la obra y la degradación de su representación visual a un medio excesivamente ennegrecido. El betún negro que, según se dice, Géricault utilizó habría contaminado su medio pictórico y, según Crow, contribuido posteriormente al «agrietamiento» y a la «superficie semirruinosa» del cuadro. Pero lo que persiste en los márgenes de la descripción de Crow es la cuestión de la negritud como fuente indiscreta de una *contaminación* que, paradójicamente, carece de origen.

La negritud porta la contaminación que siempre ha estado contenida dentro de la pretensión de purificación, ya sea que esta purificación adopte las formas de la herencia, el destino o la soberanía. Pues, aunque podríamos sentirnos tentados a sugerir que el africano que señala de Géricault requería que los «pasajes oscuros» de su origen se hundieran en la opacidad, también es cierto que la opacidad

ruinosa de esta figura opera, irónicamente, en su forma misma, dentro de las metafísicas que permiten su aparición. Esto se debe a que el «cuerpo» disimulado de esta figura es conjurado desde la nada, para la cual el origen solo puede ser un significante catacrésico. Como escribió Derrida: «Es como una ruina que no llega después de la obra, sino que permanece producida, ya desde el origen, por el advenimiento y la estructura de la obra. En el comienzo, en el origen, hubo ruina. Al origen llega la ruina; la ruina llega al origen, es lo que primero viene y acontece al origen, en el principio. Sin promesa de restauración».⁷⁴ La negritud que contamina la pintura de Géricault, esa negritud exorbitante respecto de un registro estético de la oscuridad que pretende constituir el origen y el término espacio-temporal de un mundo, amenaza con algo mucho más que una pintura arruinada: porta la fuerza desmesurada de la ruina metafísica. ¿Qué ocurre con un régimen estético que depende de un contaminante incontenible para purificar su propio sistema de signos? ¿Qué ocurre con un orden corporal fundado en el desplazamiento expropiatorio de la carne y en la desgarradura (rend[er]ing) de «cuerpos» que encarnan tanto una corrupción no originaria como la corrupción del propio origen?

El tacto y la restauración del mundo

Hemos visto que *La balsa de la*

Hemos visto que *La balsa de la Medusa* de Géricault adquiere su significado estético dentro de las revisiones sociales del siglo XIX a través de la figura redentora del africano, cuya función salvífica se insinúa en el acto de señalar al barco de rescate a lo lejos: «Los europeos debajo de él extienden los brazos para sostener su precaria posición sobre el barril que se inclina, pero parecen al mismo tiempo estar intentando tocar a una figura sagrada».⁷⁵ Tal como la propia fraseología de Crow sugiere inadvertidamente, los medios que aseguran esta función estética del africano que señala —la figura que proporciona el vértice que reúne los cuerpos rotos de los «luchadores sin clase» y las «almas abandonadas» en una ascensión adecuada de la escala épica de la historia— dependen crucialmente de la imagen del tacto, entendido como aquello que certifica las aspiraciones redentoras de la pintura. El tacto no solo registra la legibilidad de una agencia histórica y una interioridad expresiva a priori para las figuras europeas del cuadro, sino que además parece cerrar y activar el circuito de significación de la obra, canalizando sus corrientes incontrolables hacia un momento de recuperación estética. En medio de esta composición, ocurre un juego de manos entre una forma de tacto que parecería basarse en el deseo mutuo y otra que debe leerse como nada menos que la culminación figurativa del violento acto de

imponer las manos. Este deseo de ser subjetivamente rehecho a través de un tacto que actúa como sustituto y extensión de la subyugación negra y de sus medialidades asociadas está lejos de ser incidental, y exige una interrogación más profunda. De hecho, sostengo que son precisamente las (in)mediaciones del tacto, a la vez evidenciadas y oscurecidas por la figuración de Géricault y por las lecturas que de ella se derivan, las que trazan la distinción entre quienes reclaman un lugar dentro de la división corporal del mundo y su régimen estético, y aquellos que son expulsados de antemano, condenados a una anterioridad constitutiva en perpetuidad.

La balsa nos invita a confrontar significativamente el tacto, mostrando con claridad cómo las materialidades hápticas y texturizadas que impregnan la imaginación visual de la estética del siglo XIX están profundamente preocupadas por la construcción y la destrucción corporal del mundo. No hace falta decir que me veo impulsada a rebatir la interpretación de Crow sobre los brazos extendidos de los europeos atribulados de Géricault, quienes parecerían «estar extendiendo sus brazos para tocar a una figura sagrada», como si ese gesto implicara un tacto esencialmente benevolente y decididamente salvífico. Pues, como Hortense Spillers ha analizado con rigor, las dimensiones del tacto que podrían entenderse como «curativas, sanadoras, eróticas o restaurativas» no pueden separarse de las múltiples «violaciones de los límites del yo en los sujetos esclavizados, a quienes ni siquiera se les reconocía el estatus de ego, es decir, de sujeto o subjetividad».⁷⁶ En su visión, el tacto «define a la vez la característica personal y ontológica más aterradora de los regímenes de la esclavitud a lo largo de los siglos».⁷⁷ En este caso, el hecho de que el africano que hace señales funcione como un contrapunto metonímico del negro caníbal, al que está irrevocablemente suturado, nos lleva directo al umbral que divide de manera incierta las valencias sentimentales y depredadoras del tacto, esa tierra de nadie donde mirar y devorar se vuelven indistinguibles. Marriott precisa esta escopofilia racial: «Incorporar, comer con los ojos; querer mirar, y mirar de nuevo, en nombre de apreciar y destruir, de amar y odiar».⁷⁸ Las (in)mediaciones violentas del tacto a las que el cuerpo negro es sometido sin descanso, sobre todo en el momento de su supuesta integración estética, son precisamente aquello que corta el límite de la división corporal del mundo, aquello que establece un punto de apoyo para sus sujetos y consigna al negro al abismo.

Al poner en primer plano una estética en que la disolución del espejismo de la soberanía corporal en la anarquía del entrelazamiento corpóreo es finalmente contenida y recuperada mediante el desplazamiento metafísico de la carne racializada, La balsa de la

Medusa revela la negritud como la negación constitutiva a través de la cual el mundo mismo se encarna como un quiasmo: el mundo se convierte en un cuerpo social donde la soberanía encarnada del Estado y la soberanía encarnada del individuo devienen prácticamente indistinguibles. En la reproducción de este orden corpóreo, el cuerpo negro puede ser tocado, pero no puede corresponder con aquella forma de tacto que registra la sensibilidad humana, que confiere subjetividad en y como una (inter)relación mutua. De hecho, el cuerpo negro debe ser sometido al tacto violento de la (in)mediación —una terrible inmediatez que convierte a la negritud en un medio para el uso y la administración del mundo—. Pues es este tacto el que mantiene a raya el terror del entrelazamiento. Es por el imperativo de preservar el carácter absoluto del límite que separa a quienes están dentro de aquellos que son forzados a situarse antes de la división corpórea del mundo, que la sola idea de que el cuerpo negro toque de vuelta solo puede ser reconocida como el peligro de ser mancillado o devorado, independientemente de si dicho peligro se articula en un registro filico o fóbico. De hecho, la disimulación negrofóbica del negro caníbal puede leerse, paradójicamente, como un medio para sostener la fantasía del sujeto de ser el amo del tacto, aquel que permanece intocado. Es decir, mediante la proyección del negro caníbal como amenaza lasciva —una amenaza situada en el umbral entre el terror y el deseo—, el sujeto logra anclar de manera definitiva, contener nominalmente y, por tanto, evadir eficazmente aquello que resulta, verdaderamente y de modo irredimible, aterrador: el tacto del entrelazamiento, un tacto sin forma, un tacto que parecería devorar la forma misma desde dentro y desde fuera. El sujeto, autoproclamado amo del tacto, puede así sostener su pretensión de soberanía corporal sublimando el terror incontrolado del entrelazamiento a través de una proyección que difumina los polos libidinales de la negrofobia y la negrofilia. De este modo, el drama corpóreo de *La balsa de la Medusa* revela el deseo y el terror paradójicos de ser tocado, que yacen en el corazón de la gramática (auto)posesiva de la división corpórea del mundo, y la dependencia del desplazamiento expropiador de la carne negra para la resurrección y extensión del cuerpo (social) soberano.

Las (in)mediaciones del tacto

Las diferenciaciones racialmente generizadas en las violentas (in)mediaciones del tacto, aquellas que reproducen lo negro como el centro ausente de la división corpórea del mundo, se tipifican en otra imagen contemporánea, una que no suele asociarse con el apogeo del Romanticismo francés sino más bien con la «edad de oro de la caricatura»: el grabado coloreado a mano de Louis François Charon,

Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers (Los curiosos en éxtasis, o Los cordones de los zapatos; figura 7), realizado entre 1814 y 1815. Por supuesto, no se pueden comparar *Les Curieux en extase* y *La balsa de la Medusa* ni en términos de medio, género o especificidad formal, ni tampoco en cuanto a los repertorios de juicio estético que condicionan sus respectivas recepciones. Pero ambas están implicadas en la historia del Romanticismo, por más desigual que sea dicha implicación. Como escribe Ian Haywood en *Romanticism and Caricature*:

El hecho de que la originalidad de la caricatura provenga de su notoria inversión en los poderes transformadores de la imaginación evoca un paralelo con la estética romántica, aunque la relación entre ambas sea, característicamente, inestable. Ciertamente, es posible argumentar los méritos de la caricatura como una forma de arte romántica, tanto por su metodología visionaria y antiautoritaria, como por su enérgica explotación de los principales géneros artísticos del período (la pintura de historia, lo sublime, el retrato, la *conversation piece*). Sin embargo, estas influencias casi siempre se entremezclan con el frisson de motivos sensacionalistas tomados tanto de fuentes culturales tradicionales como nuevas. En la medida en que exhibe una aplicación distorsionante de la imaginación inspiradora, podemos considerar la caricatura como un Romanticismo renegado.⁷⁹

Aunque un análisis detallado excede el alcance de este estudio, es importante tener presente que los diversos repertorios del Romanticismo estuvieron profundamente, aunque de manera diferenciada, implicados en las disputas materiales y discursivas dentro, alrededor y en contra de los abolicionismos. Las iteraciones liberales de estos últimos sustentaron no solo la realización seriada de emancipaciones como «no-acontecimientos», sino también las expansiones imperialistas concurrentes y posteriores en África y Asia, así como la continua desposesión y el genocidio colonial en los territorios de asentamiento en las Américas.⁸⁰ No me interesa tanto determinar si las obras de Géricault y Charon pueden adscribirse a un linaje común dentro de la tradición formal y genéricamente expansiva del Romanticismo, ni cómo podrían figurar como contraste en un relato historicista sobre la política contemporánea de la esclavitud y el abolicionismo. Lo que me interesa es la manera en que la comparación entre ambas obras permite esclarecer un inconsciente estético del siglo XIX que había interiorizado por completo la constitución racial y de género de la división corpórea del mundo y sus órdenes disyuntivos del tacto. Es decir, me interesa cómo el «exceso imaginativo» y la «apertura carnavalesca de la sátira visual romántica... absorbieron y, al mismo tiempo, reprodujeron... los discursos hegemónicos y

contrahegemónicos predominantes» de la época.⁸¹ Resulta significativo, de hecho, que el género de la caricatura sea una de las principales fuentes de los encuentros contemporáneos con la vida póstuma de una figura cuya representación necrópsica constituye «el texto maestro sobre el cuerpo femenino negro».⁸² Como ha demostrado Marcus Wood, la sátira gráfica fue una de las formas más influyentes de representación visual de la esclavitud y el imperio en Inglaterra, y la figura del esclavo negro desempeñó un papel crucial en la mediación de las imaginaciones políticas populares, al ofrecer un medio para contrastar la supuesta benevolencia del imperio británico con la brutalidad y la imbecilidad de la esclavitud en el sur de Estados Unidos.⁸³



Figura 7.

Louis François Charon, *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers*, c. 1814-15, aguafuerte pintado a mano, 222 mm x 295 mm. The British Museum. © The Trustees of the British Museum. Compartido con una licencia Creative Commons Atribución no Comercial (CC BY-NC-SA 4.0)

Figura 7. Louis François Charon, *Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers*, c. 1814-15, aguafuerte pintado a mano, 222 mm x 295 mm. The British Museum. © The Trustees of the British

Museum. Compartido con una licencia Creative Commons Atribución no Comercial (CC BY-NC-SA 4.0)

Les Curieux en extase es solo una entre muchas imágenes satíricas que representan a Saartjie Baartman,⁸⁴ la llamada «Venus hotentote», una mujer khoikhoi (o al menos así se cree comúnmente) que fue tristemente esclavizada, vendida, llevada a Londres en 1810 y degradantemente exhibida ante públicos ingleses, irlandeses y franceses hasta su muerte, en París en 1815, cuando la fijación europea con su exotismo anatómico culminó en la disección y preservación de su cadáver por Georges Cuvier. En el siguiente capítulo abordo la terrible trascendencia de la historia singular, ejemplar y, sin embargo, absolutamente no excepcional de Baartman para una teoría de la vestibularidad y la dehiscencia racialmente generizadas de la negritud dentro y hacia el régimen racial de la estética y la división corporal del mundo. Por ahora, volvamos a las agudas observaciones y reflexiones críticas de T. Denean Sharpley-Whiting sobre Les Curieux en extase con el fin de destacar las coincidencias y distinciones en las operaciones de (des)generización racial en estas dos visualizaciones decimonónicas de las (in)mediaciones del tacto:

En Les Curieux en extase, en la que el caricaturista francés se burla de la fascinación británica por la Venus, Baartman aparece exhibida sobre un pedestal grabado con las palabras LA BELLE HOTTEN TOTE. Ella ha capturado la mirada de tres hombres, dos soldados británicos y un civil, así como de una mujer civil. También hay un perro en el dibujo, que representa la naturaleza animal y vulgar de los espectadores humanos —el proverbial «todos somos animales»— y participa en su propio tipo de voyeurismo al mirar bajo el kilt de uno de los ingleses. Un soldado, situado detrás de Baartman, extiende la mano como si fuera a tocarle las nalgas y exclama: «Oh, godem, quel rosbif!» («¡Oh, maldición, qué rosbif!»). El otro soldado, mirando directamente sus genitales, comenta: «Ah, que la nature est drôle!» («¡Ah, qué divertida es la naturaleza!»). El hombre civil, observando a través de unos lentes, declara: «Qu'elle étrange beauté!» («¡Qué extraña belleza!»), mientras que la mujer, agachada para amarrarse los cordones de los zapatos —de ahí el subtítulo de la caricatura— mira a través de las piernas de Baartman y dice: «A quelque chose malheureux est bon» («De algunas desgracias puede salir algo bueno»). Sin embargo, la mujer no está mirando a la «Hotentote», sino a través de la abertura entre sus piernas y hacia arriba, bajo el kilt del soldado que se encuentra detrás de Baartman. Así, desde su ángulo, ve a través de la «desgracia» de Baartman —su apertura, o más precisamente, la abertura entre sus piernas— algo más placentero. El cuerpo de Baartman es inscrito desde diversas perspectivas. Se convierte, simultáneamente, en rosbif, una belleza

extraña, una curiosidad divertida de la naturaleza, y también en borrada, invisible, cuando la espectadora femenina privilegia el pene. Y aunque estos puntos de vista parecen reflejar diferentes posiciones, las formas de ver al Otro como exótico, divertido, invisible y consumible —como si fuera un rosbif— revelan, en el fondo, una misma lógica de mirada.⁸⁵

En *Les Curieux en extase*, las imbricaciones constitutivas entre las economías raciales de la visualidad y del tacto resultan aun más evidentes que en *La balsa de la Medusa*, en parte, por supuesto, debido a la abierta sátira que la imagen hace de la fijación británica con el espectáculo degradante y lascivo que fueron las exhibiciones de Baartman. Como si parodiara su propia función disimuladora, incluso el uso de tonos de piel uniformes en este grabado coloreado a mano pasa a formar parte del remate de una broma cruel, como si se burlara de la mera idea de que pudiera existir alguna comunalidad corporal entre el «cuerpo» de Baartman y los de sus espectadores. A diferencia de *La balsa de la Medusa* de Géricault, donde las valencias raciales del tacto se visualizan de manera inequívoca, tanto en la imposición de manos sobre el «cuerpo» salvífico del africano que hace señales como en el ineludible espectro del canibalismo, en *Les Curieux en extase* la temática del tacto es omnipresente, pero aparece curiosamente insatisfecha. «Un soldado, detrás de Baartman, extiende la mano como si fuera a tocarle las nalgas», el sitio anatómico por excelencia de las proyecciones libidinales a las que Baartman fue sometida, un gesto que parece quedar suspendido entre el apetito erótico obsceno y una contención abortada. Su exclamación —«¡Oh, maldición, qué rosbif!»— redobla esta insaciabilidad racial y de género, esta hambre implacable por la carne femenina negra.

Sin embargo, a diferencia de *La balsa de la Medusa*, aquí no hay pretexto de cuerpos diferenciales precariamente unidos bajo un «ideal abstracto de igualdad», ni simulacro alguno de una estética universalista de la desintegración. Pues mientras que *La balsa de Géricault* y *Les Curieux en extase* de Charon configuran la estética a través del desplazamiento expropiatorio de la carne negra, la figura redentora del africano que hace señales en la obra de Géricault está ostensiblemente situada como parte integral y valorizada dentro de la escena estética que él mismo ayuda a instituir. Incluso el espectro del canibalismo que sobrevuela la escena de Géricault puede presentarse nominalmente al espectador como la subsunción del fragmento corporal masculino negro dentro de una «tantalizante e inestable igualdad de partes». En contraste, *Les Curieux en extase* escenifica una situación marcada por una radical inconmensurabilidad de cuerpos, donde la cohesión representacional de la imagen depende de la expulsión de la figura de Baartman de toda iteración universalista o valorización estética de la corporalidad. Aquí, el apetito del soldado

no proviene de una erótica igualadora, sino de un sadismo inequívoco. El ánimo libidinal de la escena, y la manera en que se articula sobre el «cuerpo» disimulado de Baartman, disuelve cualquier distinción posible entre la articulación del deseo y la imposición del terror y la degradación. La fantasía aquí ni siquiera puede entenderse formalmente como canibalística, pues su visualización también marca una distinción de especie, en la que lo femenino negro es relegado a la escena de la naturaleza y, siguiendo a Hortense Spillers, convertido en «el punto de paso principal entre el mundo humano y el no humano». («¡Ah, qué divertida es la naturaleza!»).⁸⁶ No obstante, al igual que el africano que hace señales en la obra de Géricault, representado en perspectiva como el punto culminante de la ascensión, Baartman está visualmente «inscrita desde diversas perspectivas». En efecto, el «cuerpo» negro disimulado se distingue siempre por la ubicuidad y acumulación de inscripciones fenomenológicas, en las que el registro de lo visual se vuelve inseparable de las operaciones del tacto.

Pero, ¿por qué sucede que, en *La balsa de la Medusa* de Géricault, la masculinidad negra se representa a través del cumplimiento visual del tacto racial (y está abiertamente cargada con la ansiedad europea de ser tocada a su vez —es decir, en la imago del caníbal—), mientras que en *Les Curieux en extase*, la visualización del «texto maestro» figurativo del cuerpo femenino negro, y de la economía libidinal antinegra que requiere su «cuerpo» disimulado, deja el tacto inconcluso dentro del registro de la apariencia? Esta problemática se anticipa en una declaración de las cartas de Peter Abelard, uno de los más destacados filósofos y teólogos franceses de la Europa medieval, con la cual Sharpley-Whiting significativamente abre su libro: «Sucede que la piel de las mujeres negras, menos agradable a la vista, es más suave al tacto, y los placeres que se derivan de su amor son más deliciosos y encantadores».⁸⁷ *Les Curieux en extase* reitera esta figuración en y a través del «cuerpo» disimulado de Baartman, representando lo femenino negro como visualmente obsceno (aunque hipnótico) y a la vez suave, dúctil, seductor en la singularidad de su «apertura» al tacto. Consideremos, sin embargo, la aparente discrepancia entre esta figuración anterior de la negritud y aquella que la historiadora cultural Constance Classen destaca como ejemplar de la taxonomía racial moderna europea de la sensorialidad:

Mientras que los cuerpos blancos... se decía que tenían pieles finas y olores suaves, los cuerpos negros se asociaban con pieles toscas y olores penetrantes. El autor de un tratado de mediados del siglo XIX sobre las diferencias raciales proclamaba: «De la piel de la raza puramente blanca se exhala un olor puro y agradable, mientras que de la del [africano]... se exhala una gran cantidad de este olor acre, ya que, por

supuesto, se destila a través de un sistema tosco y de una carne no refinada, de grano grueso». ⁸⁸

¿Cómo es que la piel epidermalizada de la negritud se figura como «más suave al tacto» en el texto de Abélard y, en cambio, como «tosca» y «no refinada» en el tratado de J. L. Stewart de 1866? Aunque resultaría fácil atribuir esta oposición diametral al lapso histórico que separa la Alta Edad Media de la modernidad decimonónica, o al hecho de que el primer ejemplo se generiza como femenino y el segundo como masculino, sostengo que ninguna de estas explicaciones sería suficiente. No solo Classen enfatiza la continuidad entre la Europa medieval y la modernidad en este punto, sino que tampoco ninguna de las descripciones de la negritud resultaría ajena al léxico racial que insinúa los contornos (y las excomuniones) de la dispensa actual de la división corpórea del mundo. Y aunque ciertamente podemos discernir un marcado género a lo largo de estos registros negrofílicos y negrofóbicos de disimulación, lo más significativo es, de hecho, su entrelazamiento constitutivo, en y a través del asunto del tacto. La lectura a través o en la conjunción de estos registros subraya que ninguna experiencia visual o táctil de la diferencia fenotípica emerge al margen de la fenomenología racial del tacto. El estatus óntico del tacto es, a su vez, un problema mucho más complejo de lo que su carga positivista podría sugerir. De hecho, sostengo que la metafísica antinegra que estructura el mundo moderno emerge, en no menor medida, como un medio para gestionar, contener y desplazar la materialidad ingobernable del tacto.

Pensando con y a través de la deconstrucción del tacto de Jean-Luc Nancy, Derrida escribe: «Quizá el tacto no sea un sentido, al menos no un sentido entre otros». ⁸⁹ En efecto, para Nancy, el tacto está lejos de ser «un sentido entre otros», o «el sentido del “tacto” como límite para el (los) sentido(s)». ⁹⁰ Para Nancy, «el sentido es el tacto» y «este tacto es el límite y el espaciamiento de la existencia». ⁹¹ Lo que me interesa aquí es que Nancy da la bienvenida a la deconstrucción del tacto como tactilidad axiomatizada, como un componente discreto entre «los cinco sentidos», que se vincula a una inversión intransigente en el «espaciamiento». Más aun, Nancy considera este espaciamiento como la condición de posibilidad del tacto (y del cuerpo, y del lugar, y del mundo). En consecuencia, Nancy rechaza el tacto en o como inmediatez, pues «la inmediatez... fusionaría todos los sentidos y el “sentido”. Tocar, para empezar, es... local, modal, fractal... Así los cuerpos de los amantes: no se entregan a la transubstanciación, se tocan entre sí, renuevan el espaciamiento del otro para siempre, se desplazan, se dirigen (el uno al otro)». ⁹²

De todos modos, sostendría que el pensamiento que queda clausurado por el compromiso filosófico de Nancy con el espaciamento es el tacto del enredo: el descenso háptico que irrumpe en el relevo de la fenomenología entre sujeto, cuerpo y mundo, dejando en ruinas la mera pretensión de individuación, por no decir de soberanía. Colapsando la distinción entre interior y exterior, y disolviendo el vínculo entre individuación y diferencia, la háptica, tal como la teorizo, constituye una formulación antefenomenológica: el tacto de una existencia como «diferencia sin separabilidad»,⁹³ que deshace toda codificación sensorial que sustenta la división corpórea del mundo. Y son los terrores y maravillas de este tacto a los que la negritud es simultáneamente expuesta y relegada; es este tacto que el negro debe mediar precisamente mediante la violencia de la (in)mediación. El negro está a la vez absolutamente expuesto a la inmediatez del enredo y conscripto en la medialidad de su desplazamiento expropiativo por y para el sujeto y la ontología que este asume como propia.

Les Curieux en extase ejemplifica tanto las violentas (in)mediaciones del tacto como su negación. Esta última funciona para contener la separación categórica y la jerarquización de la visión y el tacto que es habitual dentro de los ocularcentrismos raciales de la modernidad. En efecto, como observa Classen, fue durante los primeros años del siglo XIX que este régimen sensorial se codificó de manera exhaustiva:

El tacto fue tipificado por los eruditos de la época como un modo de percepción burdo e incivilizado. En la escala sensorial de las «razas» creada por el naturalista Lorenz Oken, el «hombre-ojos» europeo «civilizado», que centraba su atención en el mundo visual, ocupaba la cima, mientras que el «hombre-piel» africano, que empleaba el tacto como su modalidad sensorial principal, se situaba en la base. Se decía que las sociedades que tocaban mucho no pensaban mucho y no merecían ser objeto de mucho pensamiento, salvo quizás por los antropólogos... [pues no habían] superado la vida «animal» del cuerpo.⁹⁴

Así, mientras Les Curieux en extase parodia a los ingleses precisamente por su fascinación erótica hacia Baartman —como figura paradigmática de la «apertura» disimulada del cuerpo negro femenino al tacto—, la obra no llega a visualizar la consumación física del contacto al que, se presume, invita el cuerpo «gratuito» de Baartman. En cambio, encontramos una concatenación de miradas cuyos matices eróticos se ven atemperados por el juicio estético que marca su entrega. Baartman, silenciosa y aparentemente desentendida, objeto visual de los juicios estéticos de sus espectadores ingleses, se convierte en el medio para salvar su lugar dentro de la

división corpórea del mundo, aunque la parodia también sugiere que ella es la fuente de su inminente profanación.

Y, sin embargo, Baartman difícilmente queda intacta. Las miradas de los espectadores inscriben de manera conspicua el «cuerpo» disimulado de Baartman, como si el artista hubiera caricaturizado inconscientemente la epidermalización misma. De todos modos, Baartman debe ser representada como constitucionalmente incapaz de devolver el contacto, de perturbar las pretensiones de sus espectadores, y es justo por esta razón que la rapacidad de los espectadores debe permanecer nominalmente trunca. Porque, sin el baluarte del juicio estético —que sostiene la distinción entre una erótica de lo sensual y una erótica de la depravación—, su deseo de tocar a Baartman los acercaría peligrosamente a admitir que ellos mismos ya han sido tocados, ya contaminados.

Esta contradictoria e inestable economía libidinal del tacto y de la forma en que sus desplazamientos se vinculan a la visualidad ocularcéntrica como signo de una capacidad exclusiva para el juicio estético, es evidente incluso en la cruel sátira del nombre artístico que se le asignó: la «Venus Hottentot».⁹⁵ Además, este error en la denominación, que también constituye un (des)plazamiento frente a una taxonomía estética en la que ella queda por debajo incluso del peldaño más bajo de las formas imaginables, no es peculiar de Baartman sino, como nos enseña Spillers, general a la feminidad negra.⁹⁶ Por un lado, el término «Hottentot» es un etnónimo racista asignado por los holandeses a la sociedad khoikhoi (que significa «pueblo de pueblos»)⁹⁷ del suroeste africano, un pueblo pastoral que convivía con los San, a quienes los holandeses apodaron «Bushmen».⁹⁸ Hoy estos dos pueblos se designan generalmente con el etnónimo unitario Khoisan (anteriormente Koisan), una denominación racial biocéntrica acuñada por el antropólogo alemán Leonhard Schultze en su estudio biométrico de las sociedades «Bushmen» y «Hottentot» y más tarde popularizada por el antropólogo británico Isaac Schapera.⁹⁹ «Hottentot» era un epíteto supuestamente onomatopéyico, destinado a imitar «el balbuceo inarticulado, los chasquidos y el cacareo del gallinero: los sonidos emitidos por “bestias” y criaturas que eran medio simios».¹⁰⁰ Es, en otras palabras, una denominación antinegra que retoma no solo la bestialización del africano sino, además, la idea del europeo como la cúspide de un orden ocularcéntrico de los sentidos, en la medida en que «lo escópico alcanza una posición de valor en su instanciación suprema como escritura», para invocar el aporte de Lindon Barrett.¹⁰¹

Por otro lado, la palabra «Venus», aunque por supuesto no deja de ser una designación despectiva, se utilizó no solo para ridiculizar la

idea misma de que Baartman pudiera aspirar a la categoría estética de la belleza, sino también para remitir a las múltiples figuraciones de Venus. Como observa Sharpley-Whiting, Venus no solo era «la deidad romana de la belleza... [sino] también venerada como protectora de las prostitutas romanas». ¹⁰² El comentario crítico de Lynda Nead en torno a la obra canónica de Kenneth Clark sobre el desnudo (a la cual volveremos) aclara además la manera en que los lectores modernos de Venus han dividido a menudo su figuración en una taxonomía estética jerarquizada:

[Clark] intenta mantener separados los dominios de lo sensual y lo espiritual dividiendo el desnudo femenino en tipos distintos: Venus (1) y Venus (2), o Venus Celestial y Venus Terrenal (Venus Vulgaris). Una vez más, Clark se apoya en la tradición clásica y sus posteriores derivados humanistas... Venus Celestial es hija de Urano y no tiene madre. Pertenece a una esfera totalmente inmaterial, pues carece de madre y de materia. Habita en la zona supercelestial más elevada del universo y la belleza que simboliza es divina. La otra Venus, Venus Terrenal, es hija de Júpiter y Juno. Ocupa un lugar más bajo y la belleza que simboliza es particular y realizable en el mundo corpóreo. Mientras que Venus Celestial representa una forma contemplativa de amor que asciende de lo visible y particular a lo inteligible y universal, Venus Terrenal representa una forma activa de amor que encuentra satisfacción en la esfera visual. Según la misma teoría, ningún valor puede asignarse al mero deseo, que desciende de la esfera de la visión a la del tacto. ¹⁰³

Así, «Venus Hottentot» no es simplemente un epíteto racista, sino una denominación que realiza un complejo trabajo semiótico, demasiado fácilmente oscurecido por la presunta trivialidad de la sátira; es un nombre que reinscribe la vestibularidad de la feminidad negra en el régimen racial de la estética y la división corpórea del mundo. Baartman está por todas partes sujeta al régimen de la estética, de hecho es objeto de intensa fijación, pero se le niega valor estético, así como está por todas partes corporeizada pero se le obliga a marcar negativamente la entrada en la división corpórea del mundo. Muy por debajo de la pureza inmaterial de Venus Celestial, incluso por debajo de la corporeidad terrenal degradada de Venus Vulgaris, Baartman «desciende de la esfera de la visión a la del tacto».

En *Les Curieux en extase*, la figura de Baartman es forzosamente incorporada dentro de esta operación de desplazamiento expropiativo, posicionada como el medio de su propia disimulación. Esta medialidad negra resulta quizás más evidente desde la perspectiva de la mujer inglesa, cuyo gesto otorga de manera significativa el nombre a la obra. No importa si la «desgracia» a través de la cual la mujer inglesa se permite mirar se entiende como las circunstancias

degradadas de Baartman o su constitución degradada (para la mujer inglesa, sin duda son una misma cosa). Baartman se convierte en el medio para la representación satírica de los repertorios de parentesco blancos; se torna un prisma a través del cual se puede discernir la refracción aparatosa de una economía racial-sexual de la cual está excluida pero para la cual constituye la interdicción constitutiva.

La escena de la disimulación de Baartman no puede escapar de la volatilidad inherente a sus ambiciones estéticas, pues debe ser simultáneamente representada como la «esencia degradada» del tacto y excluida de cualquier capacidad agencial dentro de la fenomenología del tacto que ella media en la inmediatez de su «apertura». El tacto del enredo que se le obliga a soportar debe ser simultáneamente canalizado y contenido, espectacularizado y negado. Esta lógica insostenible opera en cada instancia de la afirmación prominente de Spillers de que «el cuerpo cautivo se traduce en un potencial para el pornotropismo y encarna una impotencia física absoluta que se desliza hacia una “impotencia” más general».¹⁰⁴ De hecho, la analítica del pornotropismo nos dirige tanto al medio de (intra)intercambio de estas economías de visualidad y tacto como a una ruptura dentro de las operaciones fenomenológicas que, se presume, estructuran la experiencia de estas economías. El pornotropismo, como sugiere Alexander Weheliye, escenifica «la simultánea sexualización y brutalización de la esclava (femenina), sin embargo —y esto marca su complejidad— no está claro si la desviación se dirige hacia la violencia o hacia la sexualidad».¹⁰⁵

La pornotropía acentúa así no solo la anterioridad de la (anti)negritud frente a la «sexualidad moderna como tal»,¹⁰⁶ como señala perspicazmente Weheliye, sino también la inextricable vinculación de la violencia de la disimulación con la violencia de la violación de la carne, subrayando una forma de tacto que atraviesa los supuestamente discretos registros de visualidad y tactilidad, aunque no en el sentido recíproco que con demasiada frecuencia se romantiza en la fenomenología. Pues, en la medida en que partimos desde el punto de vista de Baartman y su «cuerpo» disimulado, existe una disyunción evidente en los relevos fenomenológicos de ver y tocar elaborados célebramente por Merleau-Ponty, según Judith Butler: «los actos de ver y ser visto, de tocar y ser tocado, se retraen unos sobre otros, se implican mutuamente, se relacionan quiasmáticamente entre sí».¹⁰⁷ La figuración de Baartman marca el centro ausente del quiasmo de Merleau-Ponty, prohibida de reciprocidad, abierta de manera infinita a las inmediaciones del tacto precisamente para que el tacto del enredo pueda ser mediado para el sujeto fenomenológico.

Si bien la ubicación conspicua de Baartman en el centro de Les Curieux en extase podría hacernos creer que esta imagen la posiciona

como sujeto de su encuadre, en realidad la visualización de su presencia es poco más que una finta fenomenológica. Si se puede decir que la imagen representa la división corporal del mundo o, al menos, los dramas de género en los estratos superiores de este orden, entonces la inclusión disimulativa de Baartman dentro de su campo señala una figuración anteestética, el requisito inadmisibles de todo cuerpo. Como una entre innumerables disimulaciones del «cuerpo» de Baartman que saturaron los imaginarios europeos del siglo XIX, Les Curieux en extase revela no solo la representación violenta del tacto, sino además las (in)mediaciones del tacto como representación y desgarradura: del cuerpo a la carne, de la medida a la irreductibilidad, de la apariencia a la existencia sin ser. Anna Arabindan-Kesson observa con acierto que «el cuerpo femenino negro... entra en el campo visual como un sitio de producción».¹⁰⁸ Aquí queda claro que el «cuerpo» exhibido de Baartman, atravesado y desplegado por el juego de las miradas, (re)produce en realidad el campo visual a través de la sujeción a la (in)mediación del tacto. Las innumerables inscripciones y conscripciones de su «cuerpo» disimulado se convierten en el medio para asegurar negativamente la división corporal del mundo, junto con la partición dualista y jerárquica del mundo del sentido y del sentido del mundo que dicha división requiere (por ejemplo, visión sobre tacto, humano sobre animal, inmaterial sobre material, inorgánico sobre orgánico, etc.). Además, Baartman «se convierte, a la vez», no solo en «carne asada, belleza extraña, un fenómeno natural divertido y borrada, invisible», sino, más concretamente, en un medio estético para gestionar y contener las volatilidades que son necesariamente inherentes a este orden sensorial catastrófico, para absorber y reconfigurar los desplazamientos materiales y psíquicos que exige la división corporal del mundo. Tanto insignificante como ejemplar de la violencia medial que por lo general estructura las cargas (re)productivas singulares de la feminidad negra, Baartman apunta a las laberínticas brutalidades inherentes a ser hecha aparecer ante el mundo antinegro, a la vez vestibular a este mundo (su umbral metafísico y límite abismal) y siempre ya sujeta a sus innumerables depredaciones (estéticas).

En el capítulo siguiente de *Anteaesthetics*, profundizo en la manera en que Baartman —como instancia paradigmática de la anterioridad femenina negra— fue instrumentalizada despiadadamente al servicio de una serie de transformaciones estéticas, epistémicas y biopolíticas durante el siglo XIX. Tomando como punto de partida y retorno la instalación multimedia de Mickalene Thomas *Me As Muse* (2016), veremos que la huella de Baartman se manifiesta en todas partes y en ninguna dentro de la modernidad estética (en ninguna parte salvo en y como dehiscencia), y no menos donde resulta más indeseada: frente a una de las formas artísticas más canónicamente consolidadas de la

modernidad, el desnudo femenino. Antes de abordar la vestibularidad de Baartman frente a las innovaciones estéticas del siglo XIX, es preciso detenerse en las trampas hermenéuticas que parecen afectar incluso los enfoques críticos sobre la corporeidad, la persona estética y la generación racial de la negritud, a fin de destacar la distinción crucial entre una existencia hecha para presentarse ante la división corporal del mundo y los sujetos diversos que insinúan su «corporeidad» dentro de dicha división. Preguntarse cómo leer el «cuerpo» disimulado de Baartman o cómo atender a su carne violada de manera que aspire a algo más que la simple reiteración de la violencia a la que ha sido sometida (aunque la reiteración de esa violencia sea inevitable) equivale también a interrogar la vida reproductiva de la *aesthesis* que la feminidad negra siempre porta. Desde el terrible corte entre existencia y no-ser, desde la carne negra (femenina) incesantemente contorsionada y desgarrada, esta *aesthesis* marca lo inasimilable del régimen estético de la modernidad, que no puede reclamar ni una mitología de origen ni la promesa de un futuro redentor. Y en este abandono irredimible, en esta exorbitancia irreductible, la *aesthesis* negra extiende también la posibilidad de la ruina total del mundo, capaz de trazar su horizonte a partir de un mar de cuerpos, de un océano de carne desmembrada. **post(s)**

Notas

- 1 Respetando la versión original del texto, hemos mantenido asimismo el sistema de citación con notas al pie. (Nota de las editoras)
- 2 W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (Chicago: A. C. McClurgh, 1903), p. 213.
- 3 David Bindman y Henry Louis Gates Jr. (eds.), *The Image of the Black in Western Art*, vol. 4: *From the American Revolution to World War I*, «Part 1: Slaves and Liberators» (Cambridge: Harvard University Press, 1989), p. 119
- 4 Alexandre Corréard y Jean-Baptiste-Henri Savigny, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (Middlesex: Echo Library, 2007 [1817]). Para una revisión histórica reciente, ver Jonathan Miles, *The Wreck of the Medusa: The Most Famous Sea Disaster of the Nineteenth Century* (Nueva York: Grove Press, 2007).
- 5 Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France* (New Haven: Yale University Press, 2002), p. 168.
- 6 Albert Alhadeff, *Théodore Géricault, Painting Black Bodies: Confrontations and Contradictions* (Londres: Routledge, 2020), pp. 30-31.
- 7 Hugh Honour, «Philanthropic Conquest», en Bindman y Gates, *Image of the Black in Western Art*.
- 8 Thomas Crow, *Restoration: The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812–1820* (Princeton: Princeton University Press, 2018), p. 187.
- 9 Crow, *Restoration*, p. 181
- 10 Crow, p. 187
- 11 Charmaine Nelson, *The Color of Stone: Sculpting the Black Female Subject in Nineteenth-Century America* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), p. 127
- 12 Nelson, p. 68, *passim*.
- 13 Carol Ockman, *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 4. Figura 3. Torso del Belvedere, vista dorsal, siglo I a.C. Escultura de mármol. Museos Vaticanos.
- 14 Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. Constance Farrington (Londres: Penguin Books, 1963).
- 15 David Marriott, «The Racialized Body», en David Hillman y Ulrika Maude (eds.), *The Cambridge Companion to the*

- Body in Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), pp. 163-76, 167.
- 16 Marriott, «The Racialized Body», p. 167.
- 17 A lo largo del ensayo, la autora utiliza la palabra rend(er)ed o su conjugación rend(e)ring, en un doble juego de palabras. Alude a la palabra rendered: representado, hecho visible; y rended: desgarrado, rasgado. Así, el cuerpo al que se refiere está simultáneamente representado y desgarrado. (Nota de la traducción)
- 18 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor for Modernity* (Nueva York: Thames and Hudson, 1994), p. 53.
- 19 Crow, *Restoration*, p. 187.
- 20 Rancière, *Aisthesis*, pp. 1-21; Johann Joachim Winckelmann, *The History of Ancient Art*, trad. G. Henry Lodge (Boston: James R. Osgood and Company, 1880).
- 21 Christopher S. Wood, *A History of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 2019), p. 155.
- 22 Rancière, *Aisthesis*, p. xiii.
- 23 Winckelmann, *History of Ancient Art*, p. 264, citado en Rancière, p. 1.
- 24 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres: Bloomsbury Academic, 2004), p. 49.
- 25 Rancière, *Aisthesis*, p. 3
- 26 Rancière, p. 4
- 27 Rancière, p. 11
- 28 Rancière, p. 20.
- 29 Como escribe David Marriott, «El negro n'est pas, pero este n'est pas no es una metáfora». *Whither Fanon? Studies in the Blackness of Being* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2018), p. 223.
- 30 Rancière, *Aisthesis*, pp. 9, 20.
- 31 Rancière, p. 67.
- 32 Crow, *Restoration*, p. 3.
- 33 Crow, p. 187
- 34 Alhadeff, Théodore Géricault, p. 167. Como señala Alhadeff, aunque «los vínculos de Joseph con La Balsa son ahora parte integral de la literatura gericaultiana... lo que puede ser solo un rumor se ha consolidado en un hecho. Clément fue el primero en vincular a Joseph, un modelo favorecido de piel oscura en los círculos parisinos de la década de 1840, con la Balsa... [pero esta declaración] quedó durante mucho tiempo sin corroborar» (p. 166); véanse pp. 165-73 para una elaboración de esta idea.

- 35 Eric Hobsbawm, «The Making of a “Bourgeois Revolution”», en Ferenc Fehér (ed.), *The French Revolution and the Birth of Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 30-46, 40. Énfasis en el original.
- 36 C.L.R. James, *The Black Jacobins: Toussaint L’Ouverture and the San Domingo Revolution*, (Nueva York: Random House, 1963); Robin Blackburn, *The Overthrow of Colonial Slavery, 1776–1848* (Londres: Verso, 1988), p. 163.
- 37 Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 1995).
- 38 David Brion Davis, «The Impact of the French and Haitian Revolutions», en David P. Geggus (ed.), *The Impact of the Haitian Revolution in the Atlantic World* (Columbia: University of South Carolina Press, 2001), pp. 3-7, 5.
- 39 Trouillot, *Silencing the Past*, p. 96.
- 40 Para un análisis más detallado, ver Alhadeff, Théodore Géricault, pp. 98-101.
- 41 Grigsby, *Extremities*.
- 42 Grigsby, p. 169.
- 43 Le Clerc, «Campagne du Limb., et détail de quelques événements qui ont eu lieu dans ce quartier (ou commune) jusqu’au 20 Juin 1793, époque de l’incendie du Cap, ville capitale de la Province du Nord, distante de 7-8 lieues du Limb», n.d., Centre des Archives d’Outre-Mer (Aix), caja CC 9 A 8, citado en Jeremy D. Popkin, *Facing Racial Revolution: Eyewitness Accounts of the Haitian Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), p. 30.
- 44 En otras palabras, mi interés no radica en formas de ruina en tanto «procesos imperiales prolongados», sino en la ruina de (el orden de) las formas. Cf. Ann Laura Stoler (ed.), *Imperial Debris: On Ruins and Ruination* (Durham: Duke University Press, 2013), p. 5.
- 45 David Marriott, *On Black Men* (Nueva York: Columbia University Press, 2000), p. xiv.
- 46 Los ejemplos que usa Grigsby en *Extremities* (p. 168) son: Bindman y Gates, *Image of the Black in Western Art*, pp. 119-26; y Albert Boime, *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1990), pp. 51-61.
- 47 Grigsby, p. 168.
- 48 Verity Platt, «Re-membering the Belvedere Torso: Ekphrastic Restoration and the Teeth of Time», *Critical Inquiry* 47, n.º 1 (otoño 2020), pp. 49-75.

- 49 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trad. Steven Corocan (Londres: Bloomsbury Academic, 2015).
- 50 Grigsby, *Extremities*, p. 178.
- 51 Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portraits and Other Ruins*, trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 18. Para más detalles, ver Michael Newman, «Derrida and the Scene of Drawing», *Research in Phenomenology* 24 (1994), pp. 218-34; Jane Tormey, Andrew Selby, Phil Sawdon, Russell Marshall y Simon Downs (eds.), *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* (Londres: I. B. Tauris, 2007), pp. ix–xxii.
- 52 Alhadeff, *Théodore Géricault*, p. 33.
- 53 Alhadeff, p. 33.
- 54 Alhadeff, p.31.
- 55 Aquí Rizvana Bradley sigue la traducción de Darieck Scott. Como señala Scott, la traducción de Richard Philcox es «el espejismo sostenido por su fuerza física no mediada». Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trad. Richard Philcox (Nueva York: Grove Press, 2004 [1961]), p. 88. Para un tratamiento más extenso de estas discusiones, véase Darieck Scott, *Extravagant Abjection: Blackness, Power, and Sexuality in the African American Literary Imagination* (Nueva York: NYU Press, 2010), especialmente pp. 32-95. (Nota de la traducción)
- 56 Marriott, *Whither Fanon?*, p. 20.
- 57 Alhadeff, *Théodore Géricault, Painting Black Bodies*, pp. 30-31.
- 58 Jaś Elsner, «Art History as Ekphrasis», *Art History* 33, n.º 1 (2010), p. 11.
- 59 Frank B. Wilderson III, Samira Spatzek, y Paula von Gleich, «“The Inside-Outside of Civil Society”: An Interview with Frank B. Wilderson, III», *Black Studies Papers* 2, n.º 1 (2016), pp. 4-22, 12.
- 60 Citado en Nina Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault’s Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold», *Art Bulletin* 74, n.º 4 (1992), pp. 599-618.
- 61 Citado en Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault’s Severed Heads and Limbs», pp. 616-17.
- 62 Athanassoglou-Kallmyer, p. 599; Anthea Callen, *Looking at Men: Anatomy, Masculinity, and the Modern Male Body* (New Haven: Yale University Press, 2018), p. 195.
- 63 Athanassoglou-Kallmyer, «Géricault’s Severed Heads and Limbs», p. 610.
- 64 Athanassoglou-Kallmyer, p. 617.

- 65 Marriott, *Haunted Life*, p. 211.
- 66 Alhadeff, Théodore Géricault, p. 45.
- 67 Grigsby, *Extremities*.
- 68 Grigsby, p. 168.
- 69 Grigsby, p. 167.
- 70 Eric Santner, *The Royal Remains* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), p. 4.
- 71 Richard Sherwin, «What Authorizes the Image? The Visual Economy of Post-Secular Jurisprudence», en Desmond Manderson (ed.), *Law and the Visual: Representation, Technologies, and Critique* (Toronto: University of Toronto Press, 2018), pp. 330-53, 336.
- 72 Marriott, *Haunted Life*, p. 211.
- 73 Crow, *Restoration*, p. 184.
- 74 Derrida, *Memoirs of the Blind*, p. 65. Énfasis en el original.
- 75 Crow, *Restoration*, p. 184.
- 76 Spillers, «To the Bone».
- 77 Spillers.
- 78 Marriott, *On Black Men*, p. 27.
- 79 Ian Haywood, *Romanticism and Caricature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), p. 6.
- 80 Hartman, *Scenes of Subjection; sobre Romanticismo y abolicionismo*, véase Debbie Lee, *Slavery and the Romantic Imagination* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2002); sobre la implicación del abolicionismo liberal en la «colonización, la esclavitud, el trabajo forzado y los comercios imperiales», véase Lowe, *The Intimacies of Four Continents*, p. 16.
- 81 Haywood, *Romanticism and Caricature*, p. 9.
- 82 Natasha Gordon-Chipembere, «Introduction: Claiming Sarah Baartman, a Legacy to Grasp», en Natasha Gordon-Chipembere (ed.), *Representation and Black Womanhood: The Legacy of Sarah Baartman* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011), pp. 1-14, 6. Énfasis añadido.
- 83 Marcus Wood, «The Deep South and English Print Satire 1750–1865», en Joseph P. Ward (ed.), *Britain and the American South: From Colonialism to Rock and Roll* (Jackson: University of Mississippi Press), pp. 107-40; Marcus Wood, *Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America, 1780–1865* (Manchester: Manchester University Press, 2000); Marcus Wood, *Radical Satire and Print Culture, 1790–1822* (Oxford: Clarendon Press, 1994). Cabe notar que, aunque Gran Bretaña había abolido nominalmente el comercio

transatlántico de esclavos en 1807, continuó estando profundamente implicada en él hasta y después de la Ley de Abolición de la Esclavitud de 1833, la cual a su vez propició «una terrible convergencia entre la esclavitud estadounidense y la expansión imperial británica» durante las siguientes tres décadas. Zach Sell, *Trouble of the World: Slavery and Empire in the Age of Capital* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2021), p. 1.

- 84 Los estudiosos se refieren a Saartjie Baartman con diversas variantes ortográficas de su nombre de pila, Sara(h), y de su apellido, Ba(a)rtman(n). Para un análisis más detallado sobre la problemática de la nominación y la feminidad negra en relación con Baartman en particular, véase mi discusión en el capítulo siguiente.
- 85 T. Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French* (Durham: Duke University Press, 1999), p. 21.
- 86 Spillers, *Black, White, and in Color*, p. 155.
- 87 Peter Abélard, *Les Lettres complètes*, quinta carta (París: Garnier frères, 1870 [c. 1119–1142]), pp. 89-90, citado en Sharpley-Whiting, *Black Venus*, p. 1; traducción de Sharpley-Whiting.
- 88 Constance Classen, «Introduction: The Transformation of Perception», en Constance Classen (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Age of Empire* (Londres: Bloomsbury Academic, 2014), p. 3.
- 89 Jacques Derrida, *On Touching—Jean-Luc Nancy*, trad. Christine Irizarry (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 139.
- 90 Nancy, *Corpus*, pp. 43-45.
- 91 Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*, trad. Jeffrey S. Librett (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 [1993]), p. 63, énfasis en el original; Nancy, *Corpus*, p. 37.
- 92 Nancy, *Corpus*, pp. 87, 19.
- 93 Da Silva, «Difference without Separability».
- 94 Constance Classen, *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch* (Urbana: University of Illinois Press, 2012), p. xii.
- 95 Sin embargo, el «nombre de pila» de Baartman, como explico en el capítulo siguiente, no es menos implicado en la violencia racial y de género inherente a la nominación colonial.
- 96 Cf. Spillers, «Mama’s Baby, Papa’s Maybe». Abordo el problema de la nominación en relación con Baartman con mayor detalle en el capítulo siguiente.

- 97 Alan Barbard, *Hunters and Herders of Southern Africa: A Comparative Ethnography of Khoisan Peoples* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 7.
- 98 David Johnson señala que «la distinción entre los khoikhoi [los llamados Hottentots] y los San [los llamados Bushmen] siempre ha sido vaga, pero en los siglos XVII y XVIII los khoikhoi eran pastores, mientras que los San eran cazadores-recolectores». Johnson, «Representing the Cape “Hottentots”, from the French Enlightenment to Post-Apartheid South Africa», *Eighteenth-Century Studies* 40, n.º 4 (verano de 2007), pp. 525-52, 546n3. *Representing Bushmen: South Africa and the Origin of Language*, de Shane Moran (Rochester: University of Rochester Press, 2009), ofrece una crítica filosófica detallada sobre la instrumentalización de tales esquemas racial-etnográfico-filológicos hacia diversos telos discursivos, tanto bajo regímenes coloniales como nominalmente poscoloniales.
- 99 Leonhard Schultze [Leonhard Schultze-Jena], *Aus Namaland und Kalahari* (Jena: Gustav Fischer, 1907), p. 211; Isaac Scha-pera, «A Preliminary Consideration of the Relationship between the Hottentots and the Bushmen», *South African Journal of Science*, n.º 23 (1926), pp. 833-66, ambos citados en Barbard, *Hunters and Herders of Southern Africa*, p. 7.
- 100 Adrian Koopman, «The Use of the Ethnonym “Hottentot” in the Birdnames “Hottentot Teal” and “Hottentot Buttonquail”», *Ostrich* 92, n.º 1 (2021), pp. 151-55, 152. Ver pp. 151-52 para un repaso de las caracterizaciones racistas realizadas por los primeros colonos neerlandeses, que la cita en el texto del capítulo parafrasea.
- 101 Barrett, *Racial Blackness*, p. 216
- 102 Sharpley-Whiting, *Black Venus*, p. 7.
- 103 Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality* (Londres: Routledge, 1992), p. 19.
- 104 Spillers, «Mama’s Baby, Papa’s Maybe», p. 206.
- 105 Weheliye, *Habeas Viscus*, p. 90.
- 106 Weheliye, p. 108.
- 107 Judith Butler, *Senses of the Subject* (Nueva York: Fordham University Press, 2015), p. 51.
- 108 Anna Arabindan-Kesson, *Black Bodies, White Gold: Art, Cotton, and Commerce in the Atlantic World* (Durham: Duke University Press, 2021), p. 23.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amei/amei/journal/271/2715513007/2715513007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Rizvana Bradley, Anamaría Garzón Mantilla

La División Corporal del Mundo, o la Rutina Estética

post(s)

vol. 12, p. 114 - 147, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.