



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El cuerpo heterotópico y la producción de espacio en la coreografía experimental de la diáspora africana

Alina Sokulska

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

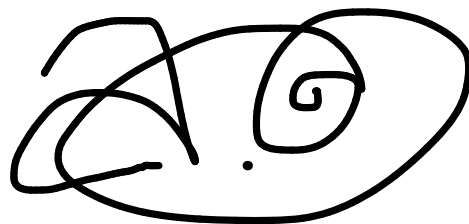
WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

El cuerpo heterotópico y la producción de espacio en la coreografía experimental de la diáspora africana

Alina Sokulska

Director: Bernat Padró Nieto

Tutor: Víctor Escudero Prieto



Facultad de Filología y Comunicación

Programa de Doctorado: Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Barcelona, 2024

*a mi abuela Lucy,
la primera punk de mi vida.
y a mis raíces árabes*

AGRADECIMIENTOS

Reconociendo que el viaje duradero de esta investigación trasciende los límites del mero programa de doctorado, quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que me han acompañado durante estos años.

Sobre todo, primero, y más importante,

a mi director, Bernat, por la confianza, la generosidad, por entender mi polirritmo, por guiarme a través de su sabiduría, por afinar mi ojo crítico, por ayudarme a luchar contra mis demonios.

a mi familia por su apoyo y amor incondicional.

a mis maestros de danza, quienes a lo largo de los últimos 16 años de mi investigación artística me han enseñado la vitalidad y el poder del movimiento: Frankie Martinez, Irvén Lewis, Thomas DeFrantz, Chester Whitmore, Roxane Butterfly...

a nora chipaumire, por inspirarme a buscar mi frecuencia.

a mis colegas, con los cuales compartimos los procesos de creación y pensamiento. A Oleksiy Koval y Steve Coleman por las largas y profundas conversaciones sobre el arte.

a la comunidad del Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre en Barcelona, donde he tenido el privilegio de formarme como coreógrafa, especialmente a Roberto Fratini y Constanza Brncic por provocar reflexiones sobre la danza.

a mis amigos, por distraerme para animarme. A Georgina y Víctor, por estar ahí a diario.

a mis ancestros, desde Ucrania al Medio Oriente, por caminar siempre conmigo.

a las fuerzas armadas de Ucrania y a mis amigos que luchan contra la invasión colonial de mi país, protegiendo a todos nosotros.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Justificación y objetivos	13
1.2. Objeto de estudio y corpus	18
1.3. Estado de la cuestión	22
1.4. Estructura	26
1.5. Metodología	30
2. ESPACIO Y TIEMPO: PERTURBACIÓN	37
2.1. La heterotopía de Michel Foucault: preguntas postcoloniales	38
2.2. La utopía occidental y el <i>otro</i>	61
2.3. Hacia la epistemología del <i>Middle Passage</i> : las heterotopías afro-diaspóricas	76
2.4. El cuerpo afroamericano: raíces de la representación escénica	102
2.5. En el margen: el racismo y la Sombra jungiana	121
3. SIGNO: INDETERMINACIÓN	130
3.1. <i>#negrophobia</i> de Jaamil Kosoko: <i>the crossroads</i>	130
3.2. <i>Tricksters</i> Esu Elegbara y <i>Signifying Monkey</i> : entre las estructuras	148
3.3. La hermenéutica de Kosoko-Esu: el signo, el texto, el discurso	176

4. SUBJETIVIDAD: DEVENIR	187
4.1. Las heterotopías de iniciación en la obra de Okwui Okpokwasili y nora chipaumire	187
4.2. <i>Bronx Gothic</i> de Okwui Okpokwasili: el espacio sin lugar y la voz femenina	189
4.3. <i>portrait of myself as my father</i> de nora chipaumire: el superhéroe africano	210
4.4. <i>Witch Hunt</i> de Okwui Okpokwasili: habitar la ruptura histórica	229
4.5. <i>Yellow Towel</i> de Dana Michel: habitar la ruptura de la subjetividad	240
 5. CUERPO: RESIGNIFICACIÓN	 250
5.1. Objeto y subjetividad: <i>speaking commodity</i> de Fred Moten	250
5.2. nora chipaumire: <i>#PUNK</i> y el <i>nonperformance</i>	260
5.3. nora chipaumire: <i>100% POP</i> y la materialidad irreductible del sonido	279
5.4. nora chipaumire: <i>*N!GGA</i> y el valor	296
 6. CONCLUSIONES	 309
 7. REFERENCIAS	 315

RESUMEN

Esta investigación se centra en el poder político de las representaciones corporales y espaciales desarrolladas en las artes escénicas por parte de cuatro coreógrafos experimentales afrodescendientes nora chipaumire, Jaamil Kosoko, Okwui Okpokwasili y Dana Michel. Dado que el cuerpo *significa* y está atravesado por relaciones de poder, el ordenamiento social y la producción de conocimiento, el cuerpo afrodescendiente es un territorio sobre el que se han proyectado representaciones y clichés que condensan la historia de la violencia, la segregación y el racismo, pero a la vez contiene la memoria de su resistencia a través de la tradición artística de la diáspora africana. Las artes coreográficas, en la medida en que crean espacio con el movimiento y expresión de la corporalidad, pueden ser motor de la generación y la organización del espacio. Por ello esta tesis propone desarrollar la idea de heterotopía conceptualizada por Michel Foucault en 1967 para diseccionar el pensamiento utópico occidental mediante el análisis de las propuestas escénicas de los artistas contemporáneos de la diáspora africana, quienes abordan un complejo cuestionamiento de la episteme occidental mediante el desempeño radical de su práctica coreográfica. Proponiendo una lectura interdisciplinar de la heterotopía a través de los dispositivos de las teorías postcoloniales, culturales, semióticas y los estudios de *performance*, la investigación pretende visibilizar el valor epistemológico que aportan las artes performativas actuales como la coreografía y la *performance* en el pensamiento crítico.

Palabras clave: heterotopía, coreografía, *performance*, cuerpo, producción de espacio, diáspora africana, episteme occidental, relaciones del poder.

ABSTRACT

This research focuses on the political power of bodily and spatial representations developed in the experimental choreographies by four artists of African descent: nora chipaumire, Jaamil Kosoko, Okwui Okpokwasili, and Dana Michel. Given that the body *signifies* and is traversed by power relations, social ordering, and knowledge production, the black body is a territory upon which representations and clichés have been projected, encapsulating the history of violence, segregation, and racism, yet also containing the memory of its resistance through the artistic tradition of the African diaspora. Therefore, this thesis proposes that choreographic arts, insofar as they create space through the movement and expression of corporeality, can be the driving force behind the generation and organization of space. Developing the idea of heterotopia conceptualized by Michel Foucault in 1967, a dissection of Western utopian thought is presented through the analysis of the proposals of contemporary artists, who engage in a complex questioning of Western episteme through the radical performance of their choreographic practice. Proposing an interdisciplinary reading of heterotopia through the theoretic apparatus of postcolonial, cultural, semiotic, and performance studies, this thesis also aims to amplify the epistemological value that art forms such as choreography and performance have to contribute to critical thinking.

Key words: heterotopia, corporeality, choreography, production of space, African diaspora, western episteme, power relations.

INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación y objetivos

Para abordar los problemas que plantea la corporalidad en el contexto artístico y sociopolítico actual, sería necesario convocar y contextualizar distintas perspectivas de lectura del estado de la modernidad. El punto de partida crucial de esta investigación es trabajar a través del entendimiento de la episteme occidental de la modernidad como un proyecto colonial no cerrado, apoyándonos en la explicación de Homi Bhabha de que la emergencia de la modernidad como una ideología marca la existencia de un “no-lugar” que deviene el lugar colonial (Bhabha, 1994, p. 246). Esta perspectiva resuena con la definición que propuso Jürgen Habermas sobre la modernidad como un proyecto “incompleto”, que dura mientras exista una “condición colonial” (Habermas, 1998).

En el contexto de nuestra investigación sería insoslayable admitir la importancia troncal de la crítica del sujeto llevada a cabo por la filosofía de la modernidad, según observa Fred Moten (Moten, 2015) y, como señala André Lepecki, habría que admitir que la obra filosófica de pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guattari propone conceptos que facilitan el replanteamiento político del cuerpo (Lepecki, 2006, p. 5). Sin embargo, tal dirección de pensamiento propone que “el cuerpo no es una entidad autónoma y cerrada, sino un sistema de intercambio, abierto y dinámico, que constantemente produce modos de subyugación y control, así como las resistencias del devenir” (ibid.). Aunque el cuerpo no sea el objeto de estudio principal de la reflexión de la heterotopía de Foucault, teoría que constituye un punto de partida fundamental para esta tesis, su estudio de las estructuras de las relaciones del poder no pueden obviar la corporalidad y su movilidad como terreno

en el que se juegan. Dado que la movilización es una característica significativa de la modernidad, consideramos que el cuerpo aparece como sujeto protagonista en la ejemplificación de las dinámicas de las estructuras de organización de la actualidad. Lepecki se apoya en Sloterdijk para proponer que “ontológicamente, la modernidad es una manifestación pura de ser hacia-el movimiento” (citado en Lepecki, 2006, p. 12). Esta aportación ayuda a justificar la importancia epistemológica que proponen los géneros artísticos cuyo medio de expresión visceral es el cuerpo: la coreografía experimental y *la performance*.

A la luz del pensamiento crítico de, con, contra y a través de la modernidad, en esta tesis intentamos llenar una falta en el reconocimiento de la contribución epistemológica de la coreografía y la performance actuales en la teoría crítica y la filosofía. Argumentamos que las prácticas dancísticas que reflexionan sobre el cuerpo desde lugares innovadores y radicales son cruciales para el entendimiento de la actualidad, ya que proponen una mirada incorregible, lo que nora chipaumire¹ llama “pensar a través del cuerpo”, o “hacer justicia con el cuerpo” (chipaumire, 2023). A partir del diálogo postcolonial con un conjunto de ideas sobre el espacio y la subjetividad, asumimos que el cuerpo *significa* y, puesto en el contexto de una obra de arte performativa, *resignifica*. Nos armamos con la aproximación de Fred Moten a lo que el pensador llama *black radical tradition* para navegar las cuestiones del valor del desempeño radical del cuerpo que es, según lo define Gayatri Spivak siguiendo a Antonio Gramsci, “subalterno”, tanto en “performances that are not live” (Moten, 2015), como en las propuestas escénicas que radicalmente convocan estas problemáticas.

¹ Optamos por escribir el nombre con las iniciales en minúscula para respetar la preferencia de la artista.

Por un lado, el punto de partida, del cual se desprendió el viaje rizomático y complejo de nuestra investigación fue una observación de Maria Annette McQuirter, según la cual la pista del baile social funciona como una heterotopía, construida por los cuerpos, y que a la vez los acoge, cuya voz está oprimida en las estructuras de organización de la vida sociopolítica:

Social historians [...] researching the “lives and labors” of the black working classes, have explored the importance of dance to the formation of communities. Interested in the various tools used by those who had little access to conventional forms of power—wealth, voting, property—scholars search for other “weapons” of power that were used to gain sustenance and ensure prosperity. For these scholars, dance sites are spaces of heterotopia, or “safe spaces,” where a black aesthetic is forged and where working-class black people recuperate from the slurs of racist bosses and the disdainful gaze of the middle class (McQuirter, 2002, p. 96).

De ahí nos hemos propuesto expandir nuestras reflexiones para pensar no solamente los espacios sociales de la expresión de la creatividad, sino para contemplar la coreografía y la *performance* como propuestas escénicas que proponen no solo el espacio “seguro” para el desempeño del imaginario antirracista, sino otro ordenamiento del espacio, del tiempo y del significado para poner en cuestión la ontología de la política de la expresión corporal. Por otro lado, esta tesis surgió de la necesidad de argumentar a favor de las prácticas de la danza, las obras coreográficas, y las voces artísticas que, por distintas razones, quedan en la sombra del estudio académico y están silenciosamente calificadas como no suficientemente valiosas para constituir el objeto de estudio de una investigación del pensamiento teórico y filosófico. Esto ocurre, por un lado, debido al racismo inconsciente presente en muchos

ámbitos de la vida y, por otro, a la percepción estereotipada de la danza como un arte de entretenimiento. Sosteniendo lo que resume Lepecki sobre la importancia de la relación de la danza con las teorías políticas y filosóficas, existe la urgencia de reivindicar la coreografía como representante de un valor epistemológico que no puede reducirse a su percepción meramente analógica o metafórica. Lo coreográfico, habría que insistir, se da también en las dinámicas de los movimientos sociales, aunque estos se manifiesten más en las calles que en los espacios escénicos.

Partiendo de la actualidad de la justificación de este trabajo, nos planteamos los siguientes objetivos de investigación, que pretenden ser un conjunto de ideas heterogéneas a cuestionar, relacionar y revisar:

- A partir de la noción de heterotopía propuesta por Michel Foucault, investigar la conexión que tiene el cuerpo con la producción del espacio en las prácticas dancísticas y performativas.
- Acercar la heterotopía de Foucault a la perspectiva postcolonial y establecer una relación entre el espacio *otro* y el cuerpo subalterno.
- A partir de los dispositivos teóricos planteados, analizar las obras de los artistas experimentales de coreografía y *performance* como nora chipaumire, Jaamil Kosoko, Okwui Okspokwasili y Dana Michel, con el objetivo de desglosar y visibilizar los apuntalamientos críticos que proponen para el diálogo crítico con la modernidad occidental.
- Estudiar el proceso de la producción de los significados en las obras de los artistas afrodescendientes que forman el corpus de la tesis, y proponer que el cuerpo negro sería una heterotopía que resiste y resignifica las proyecciones occidentales de los clichés racistas.

- Sostener y desarrollar que con sus preguntas críticas que plantean las artes performativas a través de sus discursos críticos, representan el valor epistemológico para el pensamiento filosófico.

1.2. Objeto de estudio y corpus

El corpus de esta tesis está formado por obras de artistas actuales de la diáspora africana, que trabajan en el ámbito interdisciplinar del cruce de la danza, la coreografía experimental y la *performance*. Estos artistas son la coreógrafa zimbabuense afincada en Nueva York, nora chipaumire, con su obra *portrait of myself as my father* (2016) y la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018); Jaamil Olawale Kosoko, el coreógrafo, *performer* y poeta nigeriano-americano, autor de *#negrophobia* (2016); la coreógrafa estadounidense con raíces nigerianas Okwui Okpokwasili, creadora de la pieza *Bronx Gothic* (2017) y de la *performance*-instalación, *Witch Hunt* (2021), y la canadiense Dana Michel con su *performance* *Yellow Towel* (2013). Dichos coreógrafos trabajan con temas actuales como las representaciones de los cuerpos negros y sus estereotipos formados en las sociedades del “norte global”, criticando con ello el racismo, las conductas y las estructuras de opresión que llevan al desequilibrio en las relaciones de poder en la sociedad. Estos creadores proponen una negociación artística del valor epistemológico de los artistas negros en el ámbito occidental, y una reconsideración de las configuraciones de las nociones de justicia: nora chipaumire llama a los artistas defensores que proponen “advocacies” *performadas*. Por tanto, acercándonos al entendimiento de las voces subrepresentadas en los ámbitos del conocimiento del “norte global”, consideramos crucial mirar este corpus como una parte imprescindible aunque invisibilizada del discurso occidental.

Hay que notar que las obras de nora chipaumire y Dana Michel son relevantes para el mundo de las artes performativas de España y Cataluña. Las piezas de nora chipaumire son conocidas tras haber sido representadas en el Festival Grec en Barcelona en 2019 (Festival Grec, 2019), en La Casa Encendida en

Madrid (2019), en el Festival ÍDEM (2019), y en el Festival Itálica (2019). chipaumire también ha sido invitada por la organización *África Moment*² a impartir el taller “reflexión | creación | cuerpo” en el centro de danza contemporánea Graner en Barcelona en verano de 2023 (del 26 de junio a 7 de julio), durante el cual compartió su método de reflexión artística *nhaka* con un grupo internacional de 25 estudiantes.³ Dana Michel presentó *Yellow Towel*, su obra debutante de 2013, en el Mercat de les Flors el año 2024, en el marco del Festival Sálmon (Michel, 2024), ocasión en la que impartió también una conferencia con la lectura de la partitura de dicha obra y un *artist talk* en el Macba (Michel, Barrios, 2024). Aparte de los Estados Unidos, su lugar de residencia, chipaumire presenta sus trabajos frecuentemente en otros países como Canadá, Alemania o Francia, entre otros. La canadiense Michel ha actuado también en Austria, Suecia e Italia. Mientras que las obras de chipaumire y Michel han sido introducido al público español, las creaciones de Jaamil Kosoko y Okwui Okpokwasili quedan fuera del alcance de España, ya que las representaciones de su obra tienen lugar principalmente en los Estados Unidos, con algunas excepciones como la presencia de Kosoko en Alemania y la de Okpokwasili en Inglaterra.

La obra de los artistas que forman el corpus de esta tesis tiene gran relevancia en el mundo del arte, la danza y la *performance* internacional, con la obtención de varios premios que confirman su reconocimiento mundial. Okwui Okpokwasili ha recibido la prestigiosa beca de la fundación McArthur en 2018, y ha sido galardonada con premios como el Herb Alpert Award in Dance (2018) y

² *África Moment* es un proyecto fundado en 2016 por el artista y bioarquitecto camerunés Ángel Fulla con el objetivo de promover la diversidad cultural de las artes escénicas, con una perspectiva no eurocéntrica y de género, a través de la promoción en nuestro contexto de artistas africanos y de su diáspora a Latinoamérica, Europa y España. Fundada (africamoment.org, s.f.)

³ La autora de esta tesis fue una de las veinticinco participantes.

el Doris Duke Artist Award (2018). nora chipaumire es una artista multipremiada, con reconocimientos como los premios Bessie Award y el Doris Duke Artist Award, entre otros, y de las becas de la Foundation d'Entreprise Hermés, la Mellon Foundation, la New York State Council on the Arts (NYSCA), la Joyce Theater Foundation y la Mid-Atlantic Arts Foundation, para citar sólo las más importantes. Jaamil Kosoko es asociado desde el año 2017 de la organización de Princeton Arts, con su pieza *#negrophobia*, estudiada en esta tesis, nominada al premio Bessie Awards en 2016. Por último, Dana Michel ganó su mayor reconocimiento con la pieza *Yellow Towel*, con la cual debutó en 2013, y recibió el premio Silver Lion de la Biennale di Venezia en 2017 por su contribución en la danza.

Teniendo en cuenta la dimensión crítica antiracista y decolonial que abarca el corpus de esta tesis, nos interesa estudiar la relación entre el cuerpo y el espacio dentro y a través de una heterotopía escénica. El género de la *performance* y de la coreografía experimental facilitan conjurar la corporalidad heterotópica y, a través de ella, profundizar en los problemas de la discriminación y los prejuicios, relacionados con lo que Fred Moten llama “epidermalization of a reduction of some bodies to flesh” (Moten, 2015). En el corte de las repercusiones actuales del colonialismo occidental, podríamos decir que el cuerpo *significa* por sí mismo. Más allá, las heterotopías producidas en el contexto del espacio escénico permiten plantear una doble resignificación de la corporalidad subalterna y renegociar el valor de su desempeño y su contribución artística y, por ello, también epistemológica. Como las obras coreográficas y de *performance* están muy poco representadas en los estudios académicos en general, y las creaciones de los artistas afrodescendientes aún menos, consideramos necesario introducir el estudio de dicho corpus al ámbito académico, y proponer un diálogo interdisciplinario entre distintas tradiciones críticas cuya conexión no siempre es habitual. Sin embargo, es imprescindible destacar que

la perspectiva postcolonial, como un ámbito puramente teórico, no puede quedarse solamente en una área de un conocimiento abstraído de la realidad, sino que debería alimentar el pensamiento y las prácticas anti(de)coloniales.⁴ Ya que los problemas postcoloniales no son cosa del pasado, sino que siguen reproduciéndose en la actualidad, consideramos importante que la consciencia decolonial se eduque como un posicionamiento ético de la población en general. Por ello, vemos que el objeto de estudio de esta tesis merece una amplificación académica y práctica.

⁴ Hay que definir que por “anticolonial” entendemos los movimientos sociales y las prácticas concretas dirigidas contra la opresión colonial, mientras que el término “decolonial” abarca la producción de conocimiento y de modelos de pensamiento alternativo al episteme occidental. El término “decolonial” surgió en el ámbito de los estudios latinoamericanos (Quijano, 2007) criticando a la omnipresencia eurocéntrica.

1.3. Estado de la cuestión

A pesar de la existencia de una extensa escritura crítica sobre el corpus de esta tesis, esta se ha dado especialmente en forma de reseñas y no hay bibliografía académica relevante sobre las obras de los artistas estudiados. De ahí que, para aproximarnos al objeto de estudio, hemos tenido que convocar distintas tradiciones de pensamiento crítico, como el aparato teórico de las perspectiva postcolonial, los estudios culturales, la teoría literaria, especialmente en su vertiente semiótica, así como los llamados *performance studies*.

Como hemos mencionado arriba, la heterotopía de Michel Foucault es un dispositivo teórico transversal en esta tesis, que nos ayuda a establecer las relaciones entre el cuerpo, el tiempo, el significado y la producción del espacio *otro*. Foucault ha introducido el término heterotopía en un corto ensayo de 1967 (Foucault, 1967), que parece ser el único texto dedicado enteramente al fenómeno de la heterotopía. Sin embargo, sus reflexiones sobre el espacio *otro* también se desarrollan en *Las palabras y las cosas* (1966), la radioconferencia de París en diciembre de 1966 (Foucault, 2012) y la conferencia que impartió para un grupo de arquitectos en Berlín en marzo de 1967 (Francis, p. 17). Situando al filósofo entre sus homólogos que pensaron el espacio desde las perspectivas de la fenomenología (Gaston Bachelard), el marxismo (Henri Lefebvre) o la práctica de la cotidianidad (Michel de Certeau), en esta tesis nos interesa sobre todo el estado actual del estudio de la heterotopía, que ha sido contemplada por teóricos de los estudios utópicos como Lyman Tower Sargent en sus textos *The Three Faces of Utopianism Revisited* (1994) y *Utopianism in Colonial America* (1983) Kevin Hetherington en *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (1997), Krishan Kumar

Utopia and Anti-Utopia in Modern Times (1987). Dichos autores extienden la crítica de la utopía en diálogo las propuestas de Ruth Levitas en *Educated hope: Ernst Bloch on abstract and concrete utopia* (1997), Mircea Eliade *Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology* (1967), Ernst Bloch *The Imaginary Reconstitution of Society: Utopia as Method* (2007), David Harvey en *Spaces of Hope* (2000), y Gregory Claeys en *Searching for Utopia: The History of an Idea* (2011). Los investigadores actuales Gerhard Hatz (Hatz, 2018), Beth Lord (Lord, 2006) y Errol Francis (Francis, 2018) piensan las heterotopías desde la perspectiva de la planificación urbana y los espacios de los museos, mientras Robert Topinka, en su *Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces* (2010), las analiza como espacios de producción de conocimiento (Topinka, 2010), siguiendo a las líneas del pensamiento de Henri Lefebvre. Bruno Bosteels, en *Nonplaces: An Anecdoted Topography of Contemporary French Theory* (2003), sigue a las consideraciones antropológicas de Melvin M. Webber sobre los así llamados “no-lugares” que considera como espacios y estructuras del pensamiento no-visibilizados, expulsados del ordenamiento del poder dominante.

Siguiendo el interés de esta tesis de la mirada postcolonial en la heterotopía de Foucault, hemos estudiado varias aportaciones teóricas de los investigadores actuales, entre los cuales podríamos mencionar el trabajo de Karl Hardy *Unsettling Hope: Contemporary Indigenous Politics, Settler-Colonialism, and Utopianism* (2012), y *Heterotopia as Choreography: Foucault's Sailing Vessel* (2016) de Arabella Stanger, que propone el análisis del barco de esclavos como una heterotopía importante para encender la epistemología del *Middle Passage*. Es necesario destacar a la autora Jayna Brown, quien contextualiza la heterotopía como el contrapunto del pensamiento utópico occidental en su trabajo reciente *Black Utopias: Speculative Life and Music of Other Worlds* (2021), cuyos análisis

de la novela y la música heterotópica afroamericana (Ralph Ellison, Samuel Delany, Sun Ra, entre otros) nos ayudó a marcar las derivas de las utopías y las heterotopías afroamericanas como espacios *otros* en la lectura postcolonial de la palabra. A los estudios de las utopías negras también han contribuido Joe Davidson (Davidson, 2023) y Xianzhi Meng (Meng, 2017).

En relación a nuestro interés por la conexión que establece el cuerpo con la producción del espacio heterotópico, mencionamos a la contribución de Tulio Alexander Benavides Franco, que propone contemplar el cuerpo dentro del marco heterotópico como un “cuerpo experiencial”, siguiendo las teorizaciones de Foucault expuestas en su radioconferencia “Le corps utopique” (Foucault, 2011). Franco sostiene la idea de que el cuerpo puede leerse como un lugar de resistencia (Franco, 2019).

Toda esta bibliografía ha sido convocada y puesta en relación con las propuestas de investigadores de la danza como Thomas DeFrantz (2002, 2014), Jackie Malone (1994), Brenda Dixon Gottschild (1996, 2000, 2003) y Katrina Hazzard Gordon (1990). Todos ellos conforman el estado de la cuestión relativa a las prácticas de danzas vernaculares desde la perspectiva antropológica afroamericana, a partir de los cuales lanzamos la hipótesis de que el cuerpo subalterno no sólo representa el lugar del depósito de la memoria cultural, sino que es capaz de resignificarla. Louis Chude-Sokei propuso una lectura cultural y semiótica de la máscara en las representaciones corporales escénicas del contexto estadounidense de la diáspora africana en los marcos históricos coloniales en su trabajo *The Last “Darky”: Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora* (2006), lo cual nos ha inspirado en el ejercicio de buscar la definición del cuerpo heterotópico a partir de los significados corporales formados bajo las repercusiones de las relaciones del poder.

El objeto de estudio y las conexiones que exploramos en esta tesis, al convocar y yuxtaponer diversas líneas y ámbitos de pensamiento, hacen del estado de la cuestión un espacio de intersección de campos académicos distintos. Por ello nos ha llevado a orientar nuestra tesis hacia el riesgo de plantear un corpus teórico heterogéneo, cuya articulación ha sido en sí misma el ejercicio de configuración de la metodología para una investigación práctica y analítica del corpus de estudio, cuya presentación supone una novedad en el campo académico.

1.4. Estructura

La estructura de este trabajo refleja un proceso de investigación que parece tener, por un lado, una lógica acumulativa y lineal, y por otro, rizomática y dinámica, con la incorporación de distintas perspectivas teóricas y prácticas en sus diversas formas de relacionarse. El punto de partida de esta tesis es la teoría de la heterotopía de Michel Foucault, que como hemos dicho es transversal en la investigación. Sin embargo, esta abre otras fisuras en las reflexiones críticas que cuestionan las categorías que forman la base de las teorizaciones de Foucault sobre la organización del espacio a partir del poder, la libertad y el deseo, desde perspectivas anti-coloniales.

La tesis comienza con un primer capítulo donde exponemos la justificación, la novedad y la necesidad de dicho estudio en el contexto académico y artístico, compartimos los puntos de partida de la investigación y las motivaciones detrás de su conducción. Explicamos la selección de las obras artísticas que conforman el corpus de la tesis, y justificamos la importancia de visibilizar estos trabajos en ambos ámbitos, académico y práctico, así como de estudiarlos a través de las trayectorias del pensamiento elegidas, que se insertan dentro de la episteme global, pero al mismo tiempo someten sus axiomas fundamentales a una constante interrogación. Exponemos la estructura del estudio, la lógica del desarrollo del flujo de la investigación y las indicaciones que facilitan la lectura del texto de la tesis. Argumentamos el estado de la cuestión, la novedad y los puntos problemáticos que enfrentamos durante el proceso, delineando la metodología utilizada para abordar el objeto de investigación.

El segundo capítulo de esta tesis se sitúa en la contextualización de la heterotopía en el ámbito de los estudios culturales y postcoloniales,⁵ introduciendo algunos elementos semióticos que se desarrollan en los capítulos siguientes. En los subcapítulos 2.1., 2.2., 2.3. y 2.4., presentamos los principios teóricos que facilitan el establecimiento de la trayectoria del pensamiento sobre las relaciones políticas entre el cuerpo como componente principal de la construcción de la subjetividad, y las categorías del espacio, el tiempo y el significado. Sobre todo, consideramos la heterotopía como un contrapunto al pensamiento utópico occidental, y a la vez, como el espacio que se configura como resultado del fracaso del proyecto utópico de la modernidad. Tal vez, desde la perspectiva de las preguntas postcoloniales que podríamos hacerle a Foucault en relación con la heterotopía, el espacio *otro* se plantearía como un espacio de resistencia al poder colonial, la Sombra de los espacios dominantes, y los lugares de otro orden que aspiran a subvertir las estructuras de la organización del pensamiento moderno. En el segundo capítulo situamos la lectura del cuerpo en el centro de la producción del espacio, e investigamos la relación que el cuerpo *otro* (visto desde la perspectiva postcolonial) podría tener con el espacio *otro* que produce. Establecemos un marco transversal para la tesis, que consiste en considerar las heterotopías como: 1) los espacios físicos producidos por los cuerpos subalternos en el proceso de resistencia a la dinámica colonial; 2) los imaginarios conceptuales de reordenamiento de los principios fundamentales del orden occidental; 3) los cuerpos *otros* que podrían abarcar ambos: espacios físicos y espacios del pensamiento radical.

⁵Aunque ubicamos parcialmente nuestra investigación en el ámbito de los estudios postcoloniales, reconocemos la controversia que puede surgir en torno a su relación con el pasado colonial en su análisis. Sin embargo, para la realización de este estudio, consideramos necesario acudir a la contextualización del discurso anticolonial actual propuesto por los artistas que conforman el corpus de esta tesis, ya que los problemas del pasado colonial siguen siendo relevantes en la actualidad.

Establecidas estas bases, en el capítulo 3 proponemos una lectura de la pieza de Jaamil Olawale Kosoko *#negrophobia* (2016), situándonos en la heterotopía del cruce de caminos, que consideramos un punto de partida para la producción de significados en la pieza (subcapítulo 3.1). Para aproximarnos al diálogo con la heterotopía, recurrimos a la lectura cultural y semiótica de la figura del *trickster* afroamericano, *Signifying Monkey*, propuesta por Henry Louis Gates (3.2); y establecemos la conexión entre la heterotopía de *#negrophobia* y el carácter liminal y hermenéutico de Esu Elegbara (3.3), a partir de sus significados de dualidad e indeterminación, que evocan la corporalidad y la espacialidad de la pieza.

En el capítulo 4 nos enfocamos en las heterotopías del devenir en las obras *Bronx Gothic* (2017) de Okwui Okpokwasili (4.2.) y *portrait of myself as my father* (2016) de nora chipaumire (4.3.). Las dos creadoras optan por construir las heterotopías de iniciación, aproximándose al tema desde los distintos lenguajes artísticos, y dos perspectivas: la masculina y la femenina. Mientras Okpokwasili acude al género de la novela gótica para atravesar el espacio de horror que acompaña a la adolescencia de las chicas negras en Bronx, chipaumire se enfoca en la heterotopía del espacio deportivo que abre la posibilidad al hombre negro de construir su masculinidad fuera del marco colonial. En este mismo capítulo seguimos con el análisis de la ruptura como un espacio de pérdida, atravesando la obra *Witch Hunt* (2021) de Okwui Okpokwasili (4.4.), que reivindica su ancestralidad, borrada como resultado de la política colonial, en el espacio liminal y heterotopocrónico del museo; y la pieza *Yellow Towel* (2013) de Dana Michel (4.5.) para hacer la lectura de una ruptura de la subjetividad como un espacio de la falta, que produce la deformación de la epistemología del cuerpo negro.

El capítulo 5 lo concebimos como un movimiento hacia el cierre de la tesis, donde todas las raíces del pensamiento rizomático que trabajamos durante la investigación se unen en las reflexiones sobre la materialidad y el valor (5.4) y el desempeño del cuerpo y el espacio subalterno (5.1). Convocando las lecturas críticas de los fundamentos de la filosofía occidental por el pensador estadounidense Fred Moten, proponemos la lectura de la trilogía artística de nora chipaumire *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018), cuestionando las nociones occidentales sobre el cuerpo negro, a través de las propuestas teóricas de Moten como *the Speaking commodity, nonperformance* (5.2) y su visión de la realización de *radical black performance* a través del desempeño de su irreducible materialidad (5.3).

Finalmente, las conclusiones sintetizan los resultados principales de esta tesis, que constituyen una contribución novedosa al discurso académico.

1.5. Metodología

Para realizar el trabajo de investigación que hemos planteado desde el estado de la cuestión hemos tenido que acudir a una metodología heterogénea. Nos aproximamos al objeto de estudio desde la interdisciplinariedad que se encuentra en la intersección de los ámbitos de los *performance studies* y la teoría de la literatura y la literatura comparada. Abarcando el amplio sentido de la palabra *performance*, clave para nuestra investigación, se convocan toda una serie de perspectivas críticas que van de la filosofía a los *black studies*, pasando por la semiótica de las artes escénicas. Todas estas perspectivas son convocadas a partir de los problemas que propone el análisis de las piezas estudiadas, por lo que cabe decir que la metodología central de esta tesis es una hermenéutica aplicada a unas producciones performativas que, a su vez, tematizan la interpretación como uno de sus problemas centrales. En nuestra tesis, en consecuencia, se trata de combinar métodos de estudio tanto teóricos como prácticos.

Los apuntalamientos teóricos del trabajo nos permiten realizar un análisis del corpus desde varias perspectivas de pensamiento. Derivando la investigación teórica desde el concepto de la heterotopía de Michel Foucault, seguimos el proceso relacionándola con otros modos de pensar el espacio como la teoría de la liminalidad del antropólogo Víctor Turner. Acudimos también a las aportaciones de los estudios semióticos de Henry Louis Gates para investigar el proceso de la producción de los significados en las heterotopías escénicas de las propuestas coreográficas que forman el corpus de esta tesis. La teoría de la heterotopía y de liminalidad está estudiada intrínsecamente con su conexión con la corporalidad y la subjetividad, bajo la mirada del dispositivo postcolonial, que alinea el cuerpo como un lugar subalterno en el cual se proyectan las repercusiones del colonialismo occidental. Para atravesar dichas

proyecciones con un corte crítico, acudimos a las lecturas anticoloniales de Fred Moten, quien critica a los fundamentos epistemológicos occidentales, proponiendo una lectura con, contra, y a través de los sistemas del conocimiento dominantes.

Durante el recorrido de la investigación, quedó muy claro que era imposible realizar tal trabajo únicamente desde sus enfoques teóricos. Por ello, nos hemos sumergido en el estudio práctico de las danzas sociales de la diáspora africana, hecho que nos ha llevado a desplazarnos físicamente a otros lugares del planeta para contactar con las personas más relevantes en estos ámbitos de estudio. Tales viajes nos llevaron a Londres, en Reino Unido (marzo - abril 2015), donde se realizó un entrenamiento privado con Irvén Lewis, fundador de los estilos UK Jazz y UK bebop; a Salvador de Bahía, en Brasil (enero 2022), con el programa de entrenamiento de Rosangela Silvestre; a Nueva York, en EE. UU. (marzo 2023), para estudiar mambo y *afro-latin funk* con Frankie Martinez; a Estocolmo, en Suecia (marzo 2017), donde estudiamos *tap dance* en el festival Stockholm Tap Festival, con profesores como Josette Wiggan, Jason Samuels Smith y Sara Petronio entre otros. También, en el marco de la investigación de la obra de nora chipaumire, que forma parte del corpus de esta tesis, hemos participado en el intensivo de dos semanas que impartió la propia creadora, titulado “reflexión | creación | cuerpo” y organizado por África Moment entre el 26 de junio y el 6 de julio de 2023. Desafortunadamente, no disponemos de los derechos para compartir a terceras personas los registros de estos entrenos y programas educativos. Sin embargo, este ha quedado registrado en nuestro cuerpo y contribuyó a nuestro entendimiento práctico de la danza afrodiaspórica, permitiendo conectarlo con los puntos de partida teóricos de esta investigación.

Además de lo mencionado, durante el periodo de investigación de esta tesis hemos fundado el proyecto “Evolution Solo Weekend” (2014-2018), una plataforma dedicada a los bailes sociales, que facilitó la posibilidad de invitar a artistas de la diáspora africana para que compartieran su conocimiento con nuestra investigación, así como con otros los alumnos de la comunidad europea. El proyecto permitió el acceso presencial (Sokulska 2016, 2017, 2018a, 2018b, 2018c) al conocimiento de Thomas DeFrantz, Chester Whitmore, Frankie Martinez, Josette Wiggan, Annelys Pérez Castillo, Yunisky Ruiz, Roxane Butterfly, Max Pollak, entre otros. Siguiendo el objetivo de la demostrar la relevancia social que propone nuestro estudio, a lo largo de su desarrollo hemos estado compartiendo los resultados procesuales de la investigación sobre la danza social y afrodiaspórica con las comunidades interesadas en el tema (en los festivales de la danza *jazz* situados en Europa), así como con el público en general (el proyecto “OK projects” en Kyiv, Ucrania; así como a través de nuestra propia plataforma digital “SOUND from the Cat’s Corner” creada especialmente para este objetivo).

Antes de proceder con la lectura de los siguientes capítulos de esta tesis doctoral, consideramos necesario comentar las dificultades y las problemáticas terminológicas con las cuales nos enfrentamos durante la investigación. Dado que en tal estudio es insoslayable atravesar temas como el colonialismo, la esclavitud, la violencia y la discriminación, que incluyen una terminología que puede encontrarse ofensiva, por razones éticas introducimos ciertas indicaciones sobre su uso:

- Los términos que en la actualidad reconocemos como ofensivos optamos por no usarlos en la expresión del discurso propio. Sin embargo, cuando el uso del término es inevitable debido a su aparición en las citas de las piezas, preferimos usar su versión modificada, como por ejemplo, la

palabra “n*gga”. Hay que subrayar que el nombre de la pieza de nora chipaumire contiene una referencia a este término (*N!GGA), y, por ende, dejamos el título intacto.

- Términos anacrónicos como “indio”, “negro”, “Las Indias”, “buen salvaje”, “hombre salvaje”, “primitivo”, “civilizado”, que son problemáticos por sus fuertes connotaciones racistas, han sido usados en esta tesis exclusivamente en el contexto de las citas, o de su uso con referencia a los discursos en los contextos históricos.
- Optamos por dejar entre comillas los términos anticuados en la actualidad que denominan ciertas regiones geográficas, como “Nuevo Mundo”, “Viejo Mundo”.
- Los términos propios de los géneros performativos históricos que implican connotaciones racistas como *blackface*, *minstrelsy shows*, *black-on-black minstrelsy*, *the lynching plays* se dejan en cursiva.
- Los términos históricos y anacrónicos cargados de connotaciones racistas en el ámbito anglófono como *Jim Crow*, *Zip Coon*, o los términos que denominan los eventos de la época de la esclavitud como *the Middle Passage*, también irán en cursiva.

Además, debido al extenso apoyo en textos teóricos y piezas artísticas del ámbito anglófono, optamos por dejar algunos términos en el idioma original, tomando en consideración que las sutilezas de sus significados pueden perderse a través de su traducción al español. Por tanto, aclaramos el uso de los siguientes términos anglófonos en la tesis:

- La terminología teórica propia, cuyo uso consideramos importante en el idioma original: *nonperformance*, *speaking commodity* (Fred Moten), *objecthood*, *the lack* (André Lepecki), *signifyin(g)*, *Signifying Monkey* (Henry Louis Gates), se dejan en cursiva.
- La terminología del ámbito de los estudios teóricos, cuyo uso está planteado en el contexto del idioma de origen: *blackness*, *black*, *négritude*, *performance*, *performer*, *black performance*, *black dance*, *performance studies*, *trickster*, *aesthetic of the cool*, *cool face*, se dejan en cursiva también.
- Lo mismo sucede con la terminología relacionada con la nomenclatura de la danza afroamericana que optamos por dejar en el idioma original: *tap*, *stomping*, *ring shout*, *cakewalk*.
- La terminología relacionada con los arquetipos de Carl Jung se traduce al español, pero se escribe con mayúscula: Sí-mismo, Sombra, Anima, Animus, etc.
- Las referencias a los discursos propios de los artistas, que optamos por dejar en el idioma original del artista, irán también en cursiva: *sapology*, *sapeur*, *swag*, *swagger*, *nhaka*, *totem walk*, *shumba*, etc.

Por último, es importante comentar cómo hemos abordado el análisis de las obras que componen el corpus de esta tesis. Debido a la naturaleza específica de las artes escénicas, que se representan en el espacio y el tiempo instantáneo y por ello resultan efímeras, resulta problemático incluir la documentación de estas obras en la lista de referencias para su acceso público. El testimonio de nuestra investigación se basa, además de la visualización de las obras en vivo, en grabaciones de video de las funciones, algunas de las cuales nos han sido cedidas por los artistas mismos con acceso exclusivamente

privado. Por cortesía hacia los artistas, preferimos no compartir estos enlaces, aunque proporcionamos los datos necesarios sobre los títulos de las obras, así como las fechas y los lugares de sus muestras.

2. ESPACIO Y TIEMPO: PERTURBACIÓN

pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels.

Michel Foucault, *Des espaces autres*

Este capítulo tiene como objetivo sumergirse en la relación que el cuerpo puede establecer con el tiempo, el espacio y el significado. Vamos a establecer los marcos teóricos que nos ayudarán a comprender la producción del espacio por parte de los cuerpos que, debido a la trayectoria histórica colonial, han sido excluidos de las narrativas dominantes occidentales, así como a contextualizar las prácticas dancísticas y coreográficas como herramientas críticas para desafiar los fundamentos epistemológicos del pensamiento occidental. Construyendo nuestro enfoque teórico sobre la base de los estudios de *performance*, postcoloniales, culturales y semióticos, convocamos la trayectoria histórica del pensamiento utópico, con la heterotopía como su mayor contrapunto, así como invocamos las perspectivas que nos servirán para el análisis subsiguiente de las obras coreográficas de nora chipaumire, Jaamil Olawale Kosoko, Okwui Okpokwasili y Dana Michel en los próximos capítulos de esta tesis.

2.1. La heterotopía de Michel Foucault: preguntas postcoloniales

La primera teoría espacial que inspiró esta tesis y con la cual me proponemos dialogar fue la noción de *heterotopías* de Michel Foucault, brevemente delineada en una conferencia pronunciada en el *Cercle des études architecturales* el 14 de marzo del 1967 y publicada en *Architecture, mouvement, continuité*, en octubre de 1984. Las ideas concebidas por el filósofo francés sobre los espacios “otros” resonaron en otros campos, como los de la arquitectura, la crítica literaria y el arte visual. Los conceptos de heterotopía, que Foucault planteó en la época de las prolíficas reflexiones y reconsideraciones radicales de las cuestiones de la subjetividad, tiempo y espacio en la filosofía de la postmodernidad, hasta hoy en día han sido desarrolladas y tienen una vida nueva. Por tanto, es necesario empezar por la presentación de la investigación inicial de la teoría de la heterotopía desarrollada por Foucault mismo, tanto en dicho discurso como en otros trabajos como *Les mots et les choses* (1966), y continuar con los desarrollos llevados a cabo por investigadores que complementaron sus ideas, repensando las relaciones espacio-temporales del poder, el arte y el orden del conocimiento.

Las reflexiones de Foucault sobre el espacio en *Des espaces autres* empiezan por la escala universal del espacio cósmico y el segundo principio de la termodinámica, en los que según el filósofo “XIXe siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques” (Foucault, 1967, p. 1), que mayormente tienen que ver con la entropía, la expansión y la imposibilidad de disminuir su energía o hacer “pasos atrás”. Sin embargo, en la época postmoderna, la mayor preocupación, según Foucault, sería el espacio o su falta: “Peut-être pourrait-on dire que certains des conflits idéologiques qui animent les polémiques d'aujourd'hui se déroulent entre les pieux descendants du temps et les habitants acharnés de l'espace”

(ibid.). Foucault destaca el espacio como la mayor preocupación de la actualidad, y opina que sería incluso más importante hoy en día que la categoría de tiempo: “En tout cas, je crois que l’inquiétude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n’apparaît probablement que comme l’un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l’espace” (ibid., p. 2). El espacio de hoy en día lo describe como muy denso, sin mucho aire entre los elementos que lo forman: “De nos jours, l’emplacement se substitue à l’étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L’emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis” (ibid., p. 1). Foucault sigue con las reflexiones de lo universal hasta lo concreto, y acaba en los ejemplos muy específicos de lugares, espacios con su funcionamiento en el orden del conocimiento y las relaciones histórico-sociales.

La idea de heterotopía surge como contrapunto al pensamiento utópico. Michel Foucault, en su discurso *Des espaces autres* (1967), define la heterotopía como:

lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que tous les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies (Foucault, 1967, p. 1).

Foucault presenta la espacialidad de la heterotopía como una especie de lugar, sobre todo real, que está paradójicamente aislado pero a la vez conectado con otros espacios, por su estructura porosa, que debe tener aire dentro para poder ser atravesado. Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables, y también por el contrario “qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu (ibid., p. 7). Por tanto, se establece una relación entre el espacio y los sujetos, por ser incluidos o excluidos del espacio en que se entra, o no se entra. Robert Topinka ha propuesto una revisión analítica al estado de cuestión de la heterotopía, y en su artículo “Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces” (2010) ha notado que según Foucault, las heterotopías no se disuelven una vez emplazadas, y que su relación con los otros sitios y espacios es aún más importante que su localización: “Estamos en una época en que el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamientos” (Topinka, 2010, p. 56). Topinka observa que la conexión entre las heterotopías (espacios *otros*) y los espacios convencionales crea un choque productivo, porque representan diferentes sistemas que se desafían el uno al otro. Como hemos señalado, Foucault plantea que las heterotopías siempre presuponen un sistema de apertura y cierre que las aislarían y al mismo tiempo las harían penetrables. Al estar aislada y al mismo tiempo ser penetrable, la heterotopía ya está subyugada a los órdenes sociales. Como opina Hetherington, las heterotopías solo existen en la relación *entre* los espacios (Hetherington, 1997, p. 41). En dos célebres relatos de Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso* y *El libro de arena*, se introducen maneras alternativas de organizar el conocimiento y establecer los vínculos entre sus estructuras (o espacios), y este es uno de

los enfoques que nos gustaría plantear en el análisis de las piezas de coreografía experimental en los capítulos 3, 4 y 5 de esta tesis. La perspectiva heterotópica en los imaginarios planteados por Borges nos resulta interesante para abrir el pensamiento crítico en dos aspectos: 1) la posibilidad de que el espacio imaginario también pueda ser heterotópico; 2) la propuesta de la reconsideración de la organización, estructuración y procesamiento del conocimiento. Estos dos aspectos son relevantes para la conexión de la heterotopía con el pensamiento radical afroamericano, como veremos más adelante, especialmente en la reflexión sobre las obras de la coreografía experimental y la *performance*.

Hay que tener en cuenta que Foucault no propone ni una sólida base de la teoría de la heterotopía, ni ofrece una definición inequívoca. En *Las palabras y las cosas* (1966) escribe:

Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas (Foucault, 1966, p. 3).

Topinka nota que en estas breves líneas Foucault dice más que en las siete páginas del texto de *Des espaces autres*, ya que esta definición permite pensar la heterotopía más allá de los espacios físicos que Foucault propone en el discurso del 1967, porque expande su lectura hacia las estructuras del discurso, porque señala la capacidad de la heterotopía de quebrantar el lenguaje, atacar la gramática, la sintaxis, el texto, y más allá, el orden de las cosas. Si tuviera que escoger un adjetivo clave para caracterizar el ángulo de lectura de la heterotopía en esta tesis, sería "perturbador", ya que la definición que Foucault da en

Les mots et les choses (1966) disrupta la poetización de la utopía, desestabiliza las estructuras del lenguaje y desafía el espacio mismo donde el texto está escrito: “las heterotopías (como las que tan a menudo se encuentran en Borges) desecan el habla, detienen las palabras en seco, cuestionan la posibilidad misma de la gramática en sus fuentes; disuelven nuestros mitos y esterilizan el lirismo de nuestras frases” (Topinka, 2010, p. 56). Por tanto, de aquí se desprende la función principal que la heterotopía tiene en relación a los demás espacios, que es “problematizar el orden que apoya y asegura la producción del conocimiento” (Topinka, 2010, p. 59). Bruno Bosteels comenta el impacto dramático que Foucault ha producido por su trato del espacio en la teoría de la modernidad en general: “por el uso del espacio que introduce Foucault, las humanidades se quedan sin tierra para plantarse” (Bosteels, 2003, p. 118). Así subraya que aparece una relación perturbadora con el aquí y el ahora, una perspectiva desde la cual Foucault desafía al utopismo de la modernidad.

Muchos investigadores de las heterotopías se fijan solo en el texto *Des espaces autres*, y las entienden de manera aislada de otros textos de Foucault. Aunque Foucault no “tematiza las heterotopías” (Topinka, 2010, p. 55), y no construye una sólida base teórica sólo sobre ellas, sus referencias al entendimiento del espacio en la conexiones de las relaciones del poder y la sociedad son mencionadas también en obras claves del filósofo como *La arqueología del saber* (1969), *La verdad y las formas jurídicas* (1973), y *Nietzsche, genealogía, la Historia* (1988). En sus reflexiones y lenguaje utiliza los tropos relativos al espacio. También en la introducción a *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1966), Foucault expone un comentario sobre el texto de Jorge Luís Borges de *Funes el memorioso* (1942), y la así llamada “enciclopedia china” (Foucault, 1966, p. 1), como una manera alternativa de depositar el conocimiento, que abre la perspectiva a la conceptualización de la idea de heterotopía. Primeramente,

Foucault interpreta cómo el protagonista ha catalogado y organizado el conocimiento. Como resultado de un accidente, no puede olvidar ningún detalle de la experiencia vivida o conocimiento aprendido, e inventa su manera de organizar esta información. El espacio de este conocimiento de la memoria detallada es comentado por Foucault como una heterotopía, espacio sin lugar, pero que físicamente existe en la realidad artística de un texto ficción del autor argentino. Si siguiéramos en la inmersión en el mundo de ficción de Borges, que es muy heterotópica *per se*, y desarrolláramos la crítica espacial de Foucault y su comentador Robert Topinka, habría que mencionar también *El libro de arena* (1975). El relato final de *El libro de arena*, que lleva el mismo título que la recopilación, describe un libro misterioso, sin principio ni fin, que abre una infinidad de posibilidades en su propia estructura. Cuando el protagonista abre el libro en cierta página, el misterioso vendedor de Biblias le dice: “Mírala bien. Ya no la verá nunca más” (Borges, 1975, p. 52), y al volver a abrir el libro por el mismo lugar, no encuentra la página que acababa de ver. De esta manera, vemos un truco de Borges que a menudo utiliza en sus textos, la imaginación de una estructuración específica, que tiene que ver con la lógica espacio-temporal: “Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo” (ibid., p. 51). Sin embargo, el protagonista está muy seguro de que este espacio heterotópico de *El libro de arena* es verídico, real, y tiene lugar físico. Así empieza su relato, usando las metáforas, plantadas en el espacio, en su orientación y su construcción:

La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes... No, decididamente no es éste, more geométrico, el mejor modo de iniciar mi

relato. Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico (ibid.).

Considero muy importante el comentario que ha hecho Foucault al texto de Borges, que, además, abre la interesante perspectiva de pensar los textos literarios como espacios heterotópicos. Sin embargo, los espacios de los textos de ficción son espacios imaginarios, empaquetados dentro de las líneas imprimidas en las hojas de papel, pero que abren otras realidades y espacios posibles pero sin lugar, y los textos de Borges son un ejemplo perfecto de heterotopías textuales. En el segundo capítulo de la tesis, como se verá, proponemos considerar el espacio textual también como heterotópico, en particular poniendo en relación del uso del texto en las piezas como un componente de la producción del significado, tan importante como otros medios de la *performance* de Jaamil Kosoko, nora chipaumire, Okwui Okpokwasili, y Dana Michel, que forman el corpus de la investigación de esta tesis.

Todas estas menciones a la heterotopía en dichos textos de Foucault contribuyen a la versatilidad de la teoría y la hacen más compleja y problemática, y sobre todo, desplazan las heterotopías físicas hacia el campo epistemológico, buscando vínculos interdisciplinarios con ámbitos como la geografía, la arqueología, la crítica literaria, el arte y las artes performativas. Sin embargo, desde la perspectiva de las ciencias sociales y políticas, las heterotopías han sido pensadas por los investigadores como espacios de resistencia (Hetherington, 1997, p. 69). En la disección sociológica de los conceptos espaciales, Hetherington menciona los espacios contra-hegemónicos, ofreciendo una crítica de los márgenes en la oposición a los espacios “centrales”, que se consideran representantes del ordenamiento social (Hetherington, 1997, p. 22). Desde esta perspectiva, los “márgenes” han sido espacios complejos, y

jugaron un papel importante en formar lo que Hetherington llama “el ordenamiento social”. En esta relación, junto, con las heterotopías de Foucault, merece la pena acudir al trabajo del filósofo francés Henri Lefebvre (1901 - 1991). La idea transversal de su reflexión sobre la producción del espacio en la sociedad, a través del dispositivo de la lucha política, es que la heterogeneidad de las formas de los espacios de resistencia contra las relaciones dominantes sociales del capitalismo pueden establecer una base para el cambio social (Lefebvre, 1991). Lefebvre propone pensar la producción del espacio a través de lo que él llama el “proceso triádico”, que consiste en la relación entre “práctica espacial”, “representaciones de espacio” y “espacios representacionales” (Lefebvre, 1991, p. 33). La práctica espacial, según el filósofo, está asociada con la producción del espacio “otro”, distinto al que generan las relaciones sociales convencionales del capitalismo. Por ende, las representaciones del espacio están conectadas con las ideologías hegemónicas. Según Lefebvre, las prácticas espaciales dentro de la formación social del capitalismo quedan invisibilizadas por las representaciones espaciales dominantes, ocultando las relaciones de poder por las cuales estos espacios son producidos, mientras que la resistencia a las relaciones sociales dominantes debe dar visibilidad a estos espacios. Estos espacios Lefebvre los describe como “los que encarnan los complejos simbólicos, a veces codificados, a veces no, y relacionados con la parte clandestina y *underground* de la vida social, y también con el arte” (Lefebvre, 1991, p. 31).

Si analizamos la naturaleza escénica de los género de la coreografía o la *performance*, podemos ver que los contra-espacios escénicos aterrizan lo invisible e intangible a un espacio físico, lo que Lefebvre se refiere como “los espacios [que] se superponen encima del lugar físico, haciendo el uso simbólico de sus objetos” (Lefebvre, 1991, p. 39). Por ende, estos espacios no son tanto los lugares físicos, sino que

más bien situaciones temporales, acontecimientos que ocurren en unos lugares particulares para abrir la posibilidad para la resistencia de los grupos marginalizados dentro de la sociedad. Si diseccionamos la práctica escénica desde la perspectiva de Lefebvre, reconocemos que los espacios representacionales son los espacios directamente habitados por sus “sujetos”, “usuarios”, a través de las imágenes y los símbolos, o sea, a través del cuerpo puesto en la escena, que significa, critica, y ofrece algo más que solamente una “descripción”. Por tanto, los espacios de resistencia, como las heterotopías, proponen modelos alternativos del reordenamiento de las relaciones del poder. Sin embargo, Hetherington, en su comentario sobre la teoría de la producción del espacio de Lefebvre, nota que este pierde el reconocimiento de que en estos espacios se da un juego entre la resistencia, el orden y la libertad. Los espacios representacionales de Lefebvre son los espacios marginalizados pero son solamente espacios de resistencia y libertad (Hetherington, 1997, p. 24). Reconocer la compatibilidad del orden al lado de la libertad y la resistencia es crucial para entender la modernidad, a lo que contribuye la teoría de la heterotopía, el espacio de *otro* ordenamiento, que existe según su propio orden. Y esto es justo lo que proponen los proyectos escénicos de los performers afroamericanos, el análisis detallado de los cuales desarrollaremos en los siguientes capítulos de esta tesis.

Hetherington vincula “los espacios representacionales” de Lefebvre con “la heterotopía” de Foucault (Hetherington, 1997, pp. 22-23), para concebir el *espacio otro* como un “contra espacio” y como espacio de resistencia. Especialmente a la luz de la lectura de los estudios postcoloniales y sociológicos, también tiene sentido compartir la idea de que “la heterotopología puede ser contextualizada dentro de un argumento más amplio [de] que el conocimiento está producido por el choque de las fuerzas” (Topinka, 2010, p. 56). Yuxtaponer y combinar diferentes espacios contradictorios problematiza el

conocimiento adquirido y desestabiliza la base sobre la que el conocimiento está construido, y como consecuencia, esta desestabilización puede ofrecer un sitio para la resistencia.

Podríamos exponer la lista de ejemplos de los espacio *otros* que propone Foucault, entre las cuales se encontrarán los espejos, los jardines, las cárceles, los cementerios, las iglesias, los museos y los barcos. Sin embargo, la lista podría complementarse con muchos otros ejemplos, mientras estén relacionados con los seis principios básicos de la heterotopía que propone el filósofo francés (ibid.). Teniendo en cuenta el principio ya mencionado arriba, que expone la estructura peculiar de las heterotopías, atravesable y relacionada con los demás espacios, Foucault presenta cinco principios más. El primer principio de la heterotopía, según Foucault, es su carácter universal, constante de todo grupo humano (ibid.), en el sentido de que cada cultura dispone de heterotopías, que es a la vez peculiar y variado, ya que se manifiesta de manera diferente en cada cultura del mundo: “Mais les hétérotopies prennent évidemment des formes qui sont très variées, et peut-être ne trouverait-on pas une seule forme d'hétérotopie qui soit absolument universelle” (ibid., p.4). Aquí Foucault divide entre las heterotopías de crisis (espacios sagrados, la entrada en los cuales está prohibida a las personas en estado de crisis, como por ejemplo las mujeres embarazadas o con la menstruación, o la gente anciana) y las heterotopías de desviación que, según Foucault, están siendo reemplazadas por los espacios de crisis. Aquí menciona las cárceles, las clínicas psiquiátricas, o los asilos para ancianos, hasta los espacios de reposo, porque el reposo representa la desviación de una norma laboral (ibid.). El segundo principio es que las heterotopías tienen un funcionamiento determinado en la sociedad, y este funcionamiento puede cambiar según “el curso de su historia” (ibid.), y “chaque hétérotopie a un fonctionnement précis et déterminé à l'intérieur de la société, et la même hétérotopie peut, selon la synchronie de la

culture dans laquelle elle se trouve, avoir un fonctionnement ou un autre” (ibid.). Foucault da el ejemplo del cementerio, que en los tiempos antiguos estaba situado al lado de la iglesia, en el centro de la ciudad, y en su desarrollo histórico fue desplazado al margen, porque la semiótica de la muerte ha derivado hacia algo vinculado a enfermedades y maldades. El tercer principio subraya el carácter heterogéneo de la posible textura del espacio otro: “L’hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles” (ibid.). Para nuestra investigación enfocada mayormente en los espacios artísticos, del movimiento, de la acción de carácter performativo, este principio es uno de los más importantes, ya que Foucault da el ejemplo del cine o del teatro como un espacio que combina varios funcionamientos y también se abre a la complejidad de producir, contener y desarrollar más espacios, reales o imaginarios. El cuarto principio está entrelazado con la noción del tiempo, o mejor dicho, con la ruptura del tiempo que tiene que ver con el espacio, ya que las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo, y operan sobre lo que podríamos llamar, por pura simetría, heterocronías (ibid., p. 7). Foucault da el ejemplo de los museos, donde el tiempo se acumula, o del cementerio, donde el tiempo se congela, o un festival, donde el tiempo fluye de una manera rápida.⁶ Además, el tiempo de los espectadores también es subjetivo por el efecto que produce la acción con su poder de enlentecer o acelerar el tiempo. El quinto principio, que ya hemos mencionado brevemente, es la estructura cerrada y a la vez abierta de la heterotopía, que las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables (ibid., p. 3). El último principio de la heterotopía sería, según

⁶ Aquí podríamos complementar las teorías de Foucault con unas aportaciones de nuestra experiencia personal de la práctica escénica, durante la cual el tiempo se experimenta de forma subjetiva por parte del *performer*, que puede vivirse en su incoherencia con el tiempo objetivo. Además, el público puede tener también una percepción subjetiva del flujo de tiempo, que se podría “acelerar” o “enlentecer” según los acontecimientos del espectáculo.

Foucault, la manera en la que se relaciona el espacio otro con los demás espacios y qué función desempeña en el conjunto. Aquí las heterotopías se dividen en dos extremos binarios, por un lado, tienen por rol crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo el espacio real, por el contrario, crean otro espacio, real, perfecto, meticuloso: “Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation (ibid., p. 7). Estos dos últimos principios son muy relevantes porque permiten diferenciar la idea de la utopía de la de heterotopía, ya que las utopías se caracterizan por ser siempre espacios imaginarios que no existen en la realidad, según su etimología griega: *ou* (no) y *topos* (lugar), mientras que las heterotopías no existen independientemente de nuestras maneras de conocer la realidad. En relación a las derivas del término “heterotopía”, es interesante mencionar que fue tomado inicialmente por Foucault del ámbito de la medicina e inicialmente significaba literalmente el trasplante de órganos, como señala Errol Francis (Francis, 2018, p. 17). Aparentemente, Foucault era consciente de la naturaleza del significado inicial del término, especialmente tomando en cuenta que la heterotopía era una inserción de algo absolutamente otro y ajeno pero que tenía que funcionar en concordancia con el resto del sistema y en relación con él (Francis, 2018, p. 15). En medicina, la heterotopía describe el tejido “fuera de su lugar”, pero también es muy importante entender que el tejido ajeno coexiste con los tejidos parecidos no como una patología, sino en su ejerciendo su función fisiológica “normal”. La definición de Foucault, evidentemente, incluye la comprensión del término médico.

La heterotopía se encuentra en una relación inevitable con el pensamiento utópico y el mismo término “utopía”, y por tanto es necesario especificar su definición. El término “utopía” puede significar dos cosas: un modelo de una doctrina imaginaria ideal, o un lugar ideal, imaginario, que no

existe ni en el espacio físico ni se piensa desde las categorías relacionadas con la realidad. Las visiones de un orden ideal de las cosas vienen desde los tiempos del pensamiento antiguo, ya que las encontramos en la *República* de Platón, en la utopía religiosa *La ciudad de dios* de San Agustín de Hipona, en algunas referencias utopistas en los textos renacentistas como la ciudad de Telema en *Gargantúa* (1532) de François Rabelais, *La ciudad del sol* (1602) de Tommaso Campanella o *La nueva Atlántida* (1626) de Francis Bacon. En los siglos XVII y XVIII la utopía se asoció con la literatura de viajes, como *El origen de la desigualdad de los hombres* (1755) de Jean Jacques Rousseau, y tenía que ver con la proyección de la crítica de las sociedades “civilizadas” en relación a la angustia generada por el progreso y su respuesta como retorno a lo “primitivo”, si usamos el vocabulario anticuado del colonialismo europeo. A pesar de la dimensión utópica de estas obras, el término mismo “*utopía*” no fue acuñado hasta que Tomás Moro lo introdujo en su libro *Utopía* en 1516 por lo cual proponía un proyecto imaginario de una organización social perfecta. David Harvey menciona que con la iniciativa de Moro, la utopía se convirtió en una especie de “spacial play, that became [...] a fertile means to explore and express a vast range of competing ideas of social relationships, moral orderings, political-economic systems, and the like” (Harvey, 2000, p. 161). Dado que la utopía se representa como una isla artificialmente creada, funciona como una economía del espacio cerrado. El orden del espacio interno está regulando estrictamente por un proceso social estabilizado y no cambiante. Dicho crudamente, la forma espacial controla la temporalidad, una geografía imaginaria controla la posibilidad del cambio social (Harvey, 2000, p. 173). Sin embargo, la imaginación utópica europea occidental que anhela crear (o buscar) un espacio lejano mejor y perfecto, fue fundamental para definir la filosofía y la estrategia del orden económico colonial unos siglos después de la obra de Moro.

Hoy en día, existen distintas maneras de entender la utopía en el ámbito académico. En su libro *Searching for Utopia: The History of an Idea* (2011) Gregory Claeys propone tres perspectivas de interpretación del término: el pensamiento utópico, el género de la escritura utópica y los intentos prácticos de establecer mejores sociedades y comunidades (Claeys, 2011). La investigadora Ruth Levitas propone que la utopía puede ser definida por su forma, contenido o función, o por una combinación de las tres (Levitas, 1997). Levitas propone una lectura de la utopía a partir de su necesidad política, basándose en la intersección de los estudios utópicos con las teorías marxistas de Ernest Bloch y Frederic Jameson (Levitas, 1997, p. 14). De todos modos, atendiendo a las distintas perspectivas actuales desde las que se proponen definiciones de utopía, una de las más generales sería la del “sueño social” (Sargent, 1994, p. 1) que expresa el deseo de un mejor modo de existencia (Hardy, 2012, p. 123). El politólogo y teórico de los estudios utópicos Lyman Tower Sargent define la utopía como “un sueño de la humanidad”, aunque también propone su contextualización en el período temprano del colonialismo occidental. Asimismo, Krishan Kumar señala que la utopía no puede tener un carácter universal, capaz de interpelar a toda la *humanidad*, ya que aparece solamente en las sociedades con herencia cristiana, como las sociedades occidentales (citado en Hardy, 1987, p. 19). Jayna Brown, la autora del libro *Black Utopias: Speculative Life and Music of Other Worlds* (2021), incide en el hecho de que, en el caso del esclavismo sobre la población africana por parte de las “civilizaciones” europeas, “las formaciones sociales dominantes negaron a la diáspora africana los derechos y libertades reconocidos como “humanos”, que produce “un turno de la movilidad epistemológica y ontológica” (Brown, 2021, p. 7).

Cuando Tomás Moro concibió *Utopía*, Europa vivía un período de crisis y de transición del antiguo feudalismo al naciente capitalismo, un periodo caracterizado por cambios radicales (Kautsky, 2002, p. 4). Dos cambios importantes ocurrieron en Inglaterra: el Renacimiento y la Reforma Protestante, que trajeron luchas violentas entre dos sistemas de estructuras de producción y formación de la nación. Por ende, *Utopía* de Moro nace en medio de la desesperación y el conflicto, trayendo el imaginario de un mundo con mejores condiciones donde podría formarse una sociedad burguesa (Morton, 1969, p. 49). Por un lado, *Utopía* imaginó una transformación benéfica de la sociedad europea del siglo XVI. Pero por otro lado, las ideas utópicas de Moro, que anticiparon el proyecto de construcción de un imperio, sentó las bases ideológicas para la colonización occidental de los territorios de las Américas.

Hasta comienzos del siglo XX la utopía existió como una visión idealista sobre la posibilidad de un mundo mejor. Sin embargo, el género de la escritura utópica podía implicar una crítica al sistema social coetáneo, a la vez que introducía el proyecto de su posible mejoramiento. A partir del comienzo del siglo XX y después de la primera guerra mundial ocurre una ruptura en el discurso utópico que deriva hacia la ausencia de la esperanza y el deseo de crear una mejor realidad. En su lugar, se proponen modelos pesimistas de los sistemas sociopolíticos del futuro que no ofrecen una resolución de las crisis del momento. De este modo, la utopía acaba fracasando y toma la dirección opuesta hacia las narrativas *distópicas*, (en griego “distopía” significa “lugar malo”). El término fue usado por primera vez por John Stuart Mill para denunciar la política de tierras de Irlanda en 1868, 352 años después de la publicación de *Utopía* de Tomás Moro. Las ficciones distópicas han ganado en popularidad a lo largo del siglo XX, con películas y series que profetizan un futuro terrible. La filosofía de la distopía parece seguir una

lógica del fracaso y la decepción de las ideas utópicas, especialmente en el siglo XX, cuando vemos que han sido tomadas por las ideologías más autoritarias y destructivas de la historia, como el fascismo o el comunismo ruso soviético. Unos ejemplos de ficciones distópicas son *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *Brave New World* de Aldous Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949), entre otras. Proponen un imaginario de mundos donde triunfan órdenes tiránicos, dictatoriales y totalitarios. Otras obras representan una historia alternativa, proponiendo un imaginario surgido de la modificación del recorrido de los acontecimientos históricos: *Fatherland* de Robert Harris (1992), *The Iron Dream* de Norman Spinrad (1972), Herbert Wells *Men like Gods* (1923), *The Proteus Operation* de James P. Hogan (1985), *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick (1962), *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood (1985), *Literatura Nazi en las Américas* de Roberto Bolaño (1994), entre muchas otras.

En su estudio *Black Utopias* (2021), Brown presenta una perspectiva ajena y alternativa al entendimiento eurocéntrico, e introduce su visión sobre el pensamiento utópico afroamericano. Brown define la utopía como “un proyecto humanístico que fracasó” (Brown, 2021, p. 6). El testimonio de esta definición lo encontramos en nuestro propio discurso, cuando usamos la palabra “utopía” en sentido peyorativo, para desacreditar la facticidad de una idea que se considera imposible de realizar. Como observa Harvey, inicialmente todo sueño social y deseo de una mejor manera de vivir contiene “un dilema etimológico en la definición del neologismo “utopía” por Moro mismo, que puede traducirse como “un no-lugar”, o bien “un buen lugar que es un no-lugar” (Harvey, 2000, p. 173). Por tanto, la confusión en la definición misma de la utopía ya incluye en sí misma una

imposibilidad de convertir el sueño en realidad. Y además, insiste Harvey, el deseo y el sueño de las sociedades indígenas no se ha tomado en cuenta al construir la imaginación utópica.

Sin embargo, el pensamiento utópico ha tendido al fracaso desde su origen no solo por su falta de inclusión en el contexto global de su momento histórico, sino también porque producía un binarismo en las relaciones y organizaciones sociales dentro de la sociedad europea misma. Kevin Hetherington, en su libro *The Badlands of Modernity* (1997), analiza la espacialidad moderna a través de la ambigüedad de las ideas utopistas (o como las llama en su libro: “*utopics*”) desde el punto de vista de la sociología y define los modos del orden social a partir de la manera en la que las ideas utopistas conformaron el espacio social en la historia de la modernidad occidental. Hetherington se basa en las ideas de Bauman y Foucault y argumenta que las utopías occidentales han sido dirigidas hacia la expulsión de todas las ansiedades sociales y de quienes las encarnan y representan:

Masterless men, vagrants, criminals, witches, gypsies, jews, madmen and so on became the representatives and personification, the scapegoats, of this social ambivalence or lack of order. Through their lack of integration within society they came to represent the breakdown of order; they were perceived as its cause rather than its victims and this made them appear as a threat to the newly emerging social order (Hetherington, 1997, p. 56).

Por ende, el investigador señala que la espacialidad del concepto mismo de la utopía de la modernidad es efímero y poco real, pero sin embargo las consecuencias de su implementación en los procesos de ordenamiento social e histórico le parecen bastante reales y materiales. Si los fundamentos de la utopía se concretaron en la práctica espacial, la cuestión clave es saber *qué* espacios aparecieron a partir de ella:

“The main issue concerns the way in which spaces were produced that were to have a lasting impact upon the development of modern ideas and their visions of social order and ordering, rather than the minor communitarian experiments whose influence was less significant” (ibid.). Hetherington explica que los “contra espacios” que no obedecieron el idealismo de las utopías, no compartían el deseo poéticamente utópico de la modernidad. “Utopics” es, según Hetherington, un juego entre las ideas de los espacios imaginarios y una sociedad que involucra un desplazamiento del imaginario a la producción del espacio en la actualidad. Este proceso que definió la modernidad, no produjo la utopía sino que se desarrolló en relación a la heterotopía que facilitó los modos alternativos de compromiso con las representaciones ambiguas de lo que se llama *otredad* (ibid., p. 56). Opuesto a las ideas de la utopía como espacio aislado e idealista, el análisis heterotópico de Foucault de la libertad y de los mecanismos de control empieza por ver su estrecho entrelazamiento, y de esta manera la modernidad debe leerse a través de la ambigüedad del *otro* y no contra ella (ibid., pp. 56-57). En esta tesis es pertinente mencionar las perspectivas sociales como las de Hetherington y Bauman en su lectura del *otro* como creador de la heterotopía, pero también es necesario atravesar la semiótica de la representación de la *otredad* del pensamiento heterotópico como una pauta para reconfigurar el orden colonial.

A la luz del discurso postcolonial vale la pena remapear el utopismo como un clímax del deseo occidental. Sin embargo, el utopismo merece una aproximación comparativa, tanto en el sentido intercultural como intermedial (que abarque diferentes medios de la expresión y genealogías artísticas). La investigadora Arabella Stanger analiza las imaginaciones utópicas y heterotópicas desde la perspectiva coreográfica, a partir de la idea de que el espacio es temporal y el tiempo es espacial, vínculo

que se efectúa, sobre todo, en el movimiento (Stanger, 2016). En su artículo “Heterotopia as choreography: Foucault’s sailing vessel” (2016), Stanger profundiza en el aspecto del movimiento de la heterotopía a través de la que es la “hétérotopie par excellence” (Foucault, 1967, p. 8): el barco, y argumenta que las heterotopías hacen presentes a las utopías a través del movimiento. Para probar su teoría centra su enfoque en la coreografía (ibid.). Basándose en la formulación de Kevin Hetherington, según la cual la heterotopía es más bien un proceso que un lugar, Stanger vincula la producción del espacio y el tiempo con el proceso de organización del movimiento, que es una de las responsabilidades principales de la coreografía. La coreografía consiste en involucrar el espacio y el tiempo juntos y ambas, la duración y el ambiente, son necesarias para la ruptura de la quietud (ibid.). De esta manera, según Stanger, la coreografía produce algo negativo, porque el movimiento niega a la quietud a través de la dialéctica tempo-espacial. La coreografía convierte el espacio en el proceso porque crea una situación donde el tiempo está materializando en el espacio mientras el espacio se está desmaterializando en el tiempo. En esta tesis uno de los intereses principales es repensar el espacio coreográfico y performativo que, transformándose, da al espacio “otro” una temporalidad subjetiva y específica. Stanger argumenta que el espacio en la coreografía funciona no como un lugar fijo y estable sino que sigue la lógica de la “espacialización”, que refiere a las configuraciones físicas pero “denota específicamente las configuraciones que llevan en sí la anticipación de lo que va a pasar después” (Stanger, 2016, pp. 7-8). Una posición en la coreografía es un punto entre los muchos puntos de su viaje en movimiento, y esta posición es deshecha por la siguiente en el movimiento constante. De aquí se desprende, según Stanger, que el espacio es “explícitamente temporal en su calidad”, y “extiende de sí las trayectorias potenciales en el tiempo” (ibid., p. 8). Teniendo esto en cuenta, podemos avanzar hacia

una perspectiva postcolonial de la heterotopía coreográfica. Partiendo de la idea de Arabella Stanger sobre su análisis de un barco como “heterotopía par excellence”, propone una especificación en el caso de los barcos del *Middle Passage*,⁷ lo que supone cargar semánticamente la heterotopía de las complejas relaciones de poder y de alteración de la subjetividad en el contexto de la historia del colonialismo occidental. Dos ideas de Stanger serán clave para el desarrollo de esta tesis: la visión coreográfica de la heterotopía y la propuesta de aproximación a la heterotopía desde una perspectiva (de)postcolonial.

¿Cuál es la diferencia entonces entre la utopía que existe solo en el campo eidético y abstracto y la heterotopía que ocupa el espacio otro, entre lo imaginario y lo real? En esta tesis entendemos ambas como modos de pensar el orden del conocimiento occidental. Si la *utopía*, que en muchos casos se concretó en la producción de ideologías totalitarias que excluían todo tipo de otredad, la heterotopía empieza por el lado opuesto, desde el lugar *otro*. No obstante, no es sorprendente que la teoría de la heterotopía nazca en la época del pensamiento postcolonial y la hayan desarrollado teóricos que la llevan a otros contra-lugares de la investigación de la izquierda liberal, a pesar de que en un principio Foucault sólo mencionó la heterotopía de la colonia y no fuera más allá, pero abrió una perspectiva para los estudios radicales de raza (*critical race theory*), los estudios *queer* y los poscoloniales.

Para empezar a concebir el colonialismo como producto del pensamiento utópico e introducir la heterotopía como su contrapunto, se requiere la lectura de las implicaciones que tiene sobre la colonia planteadas por Foucault mismo. En *Des espaces autres* el filósofo francés menciona brevemente la colonia como una heterotopía:

⁷ Se conoce como *The Middle Passage* la ruta que se realizaba desde la costa occidental del continente africano hacia las Américas en el marco del comercio de la esclavitud entre 1518 y mediados del siglo XIX.

et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies. Dans certains cas, elles ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVIIe siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits (Foucault, 1967, p. 7).

Foucault se refiere a la organización formal y física de la colonia como una heterotopía, o una utopía encarnada en la realidad. Formalmente, los ingleses fundaron unos espacios fuera del territorio europeo con la intención de que fueran absolutamente perfectos. A este tipo de espacios Foucault los llama la heterotopía de compensación:

Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation (ibid.).

En este sentido se ve la heterotopía como una especie de concreción de la utopía debido a su origen ideal, pero en la práctica acaba funcionando como un espacio con imperfecciones. De hecho, si comparamos los tres conceptos sobre el imaginario y la comprensión del orden espacial, la heterotopía se diferenciaría de la utopía (donde las cosas están “bien”) o la distopía (donde las cosas están “mal”), por ser la heterotopía el lugar donde las cosas son “diferentes”.

Por mucho que la filosofía de Foucault transmita ideas liberales y su posicionamiento político comparta los puntos de vista anti-imperiales,⁸ nunca llega a desarrollar plenamente la idea de la heterotopía como un espacio colonial. Por ejemplo, en *Los espacios otros* parece que al describir las heterotopías de la colonia Foucault olvida las funciones opresivas del espacio *otro*. Habla de los lugares reales, pero parece que parte sobre todo del imaginario de un lugar, como la utopía, efímero. En el momento actual, la teoría de las heterotopías se está complementando con las ideas desarrolladas desde la perspectiva de las relaciones del poder, por ende, para muchos pensadores actuales la heterotopía estaría caracterizada por ser un espacio de resistencia a las dinámicas de opresión. No obstante, es discutible que Foucault también tuviera en cuenta la relación “opresión - resistencia” en la lectura de la heterotopía de colonia en su discurso *De los espacios otros*. Lo notó Jayna Brown, dudando de que el ejemplo foucaultiano del navío abarcara la semiótica de un espacio contrahegemónico, a pesar de que la mayoría de los críticos la definen como un espacio de resistencia (Brown, 2021, p. 145). Por mucho que Foucault en su teoría atraviesa con agudez unas ciertas heterotopías con las relaciones del poder, en los casos particulares de las heterotopías del navío y de la colonia las omite:

le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique (ce n'est pas de cela que je parle aujourd'hui), mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence (Foucault, 1967, p. 8).

⁸ Foucault estaba personalmente involucrado en las actividades contra la política imperial francesa en el norte de África (Francis, 2018, p. 9).

Sin embargo, en su discurso Foucault también menciona otras heterotopías característicamente opresivas como las cárceles, los prostíbulos, los hospitales mentales, las residencias de ancianos, los espacios cuya función es sostener las estructuras del orden social. Sin embargo al mencionar las colonias las concibe como los lugares del sueño y la aventura a donde lleva el barco. Sin embargo, si interpretamos el arquetipo del barco en el marco de la historia de la colonización occidental, no podemos pasar por alto el hecho de que el navío fue el instrumento clave de su logística. Por ello es un elemento controvertido que requiere una lectura más detallada, que haremos más adelante en este capítulo, desarrollando las ideas de Arabella Stanger (Stanger, 2016) y Jayna Brown (Brown, 2021). Por lo tanto, hace falta subrayar que toda la lectura de la colonia desde el punto de vista de Foucault en última instancia también acaba siendo eurocentrista. En este capítulo estoy intentando abarcar la ambigüedad de tal lectura y reconocer el potencial teórico y filosófico de la heterotopía, y al mismo tiempo, complementarla con la problematización y la deconstrucción necesaria desde la perspectiva postcolonial en el marco del orden del conocimiento actual.

2.2. La utopía occidental y el *otro*

The epistemological, physic, and political binaries of Western metaphysics create distinctions and evaluations across two terms. One term of the binary is marked with value, the other is unmarked.

Peggy Phelan, *Unmarked: the Politics of Performance*

En esta tesis, estoy planteando que el espacio y el cuerpo son entidades que no pueden estar separadas en la producción del discurso occidental. Para entender la dinámica de cómo el cuerpo forma el espacio y al revés, es necesario sumergirse en las raíces de la formación de la imagen del cuerpo a través de la dinámica de las relaciones del poder, en los orígenes de la modernidad. Cuando hablamos de los espacios *otros* y los relacionamos con el fenómeno de la otredad, es inevitable llegar a pensar qué cuerpos habitan los espacios otros y por qué han sido expulsados ahí en el imaginario utópico occidental. Además, hay que cuestionar el término mismo *otro* aplicado a la fenomenología y a la semántica del cuerpo. Si miráramos la teoría de la utopía desde una perspectiva no eurocéntrica y contemporánea, podríamos cuestionar nociones discursivas fundamentales que se encuentran en la raíz temprana de fenómenos como el racismo, el chauvinismo y la xenofobia, entre otros, que siguen siendo efectivos en nuestro tiempo. La mera idea y la interpretación de “lo humano”, estrechamente vinculada con las doctrinas cristianas traídas por los españoles, ingleses y portugueses en el “Nuevo Mundo”, pasa por las distorsiones y desviaciones del sentido común, motivados por el deseo de dominar las tierras que no les pertenecían. Cuando la conceptualización utópica declara “el sueño de la humanidad”, ¿qué entiende por humanidad? Dicho de otro modo, y esta es la cuestión principal: ¿a quién incluye y a quién excluye de este sueño?

Un ejemplo ilustrativo que muestra la oposición diametral de opiniones sobre el posicionamiento de la conciencia europea (en particular, la española) en relación a las tierras conquistadas en “las Américas” fue la Controversia de Valladolid (1550 - 1551). A partir de la conquista de las Américas en los siglos XV y XVI, España se enfrentó con un dilema de importantes dimensiones teológicas, morales, políticas y jurídicas en cuanto a la justicia e injusticia de la colonización americana. El Emperador Carlos I de España y V de Alemania convocó a reconocidos humanistas de la época para que resolvieran las dudas éticas sobre el derecho de España a ejecutar su política colonial sobre las comunidades indígenas de las tierras de “Las Américas”. Dos protagonistas de la junta de Valladolid, los pensadores ilustres de la época Juan Ginés Sepúlveda (1490 - 1573), sacerdote, historiador y cronista, confesor del rey desde 1536, y Bartolomé de las Casas (1485 - 1566), sacerdote dominico, se enfrentaron para debatir sobre si los “indios” “tenían alma”, si “habían nacido para ser esclavos”, y “si es lícita la consolidación y extensión del Imperio en las colonias de América, y si se acomodan a la moral los métodos de sometimiento que se están practicando sobre los indígenas”.¹⁰ Ambos humanistas fueron acompañados por catorce jueces, dos “especialistas en América”, y un representante del “Consejo de Indias” (Vidal Fueyo, p. 2). Sepúlveda afirmó que los “*indios* no tienen alma”, y por ende, Europa podía continuar su práctica colonizadora sin ningún escrúpulo, mientras que Bartolomé de las Casas defendió que los indígenas de las tierras “indias” eran igualmente humanos, como todas las personas de cualquier tierra. De las Casas había ido desarrollando su teoría durante mucho tiempo. Desde 1502,

⁹ Debido a que el proyecto de los viajes de Cristóbal Colón era llegar a la India, la palabra con la cual los colonizadores europeos denominaron a los habitantes que encontraron en las Américas fue “indio”. En la actualidad el término se considera racista, y aparece en este estudio excepcionalmente en la contextualización de su discurso histórico.

¹⁰ Indígena es otra palabra problemática para denominar a las personas nativas de un territorio (a menudo se usa en el contexto colonial, y no se considera como una políticamente correcta).

cuando se embarcó hacia las llamadas “Indias” en el marco de la empresa colonial, su punto de vista sobre el tratamiento de los indígenas por la conquista española fue cambiando, hasta empezar a defender los derechos de los indígenas y a condenar la política colonizadora ejecutada sobre ellos por los españoles. Apoyó una evangelización pacífica, y expresó su desacuerdo con la esclavitud natural. Sin embargo, propugnó la llegada de los africanos esclavizados a las Américas, defendiendo que eran más fuertes y aptos para el trabajo que los europeos y los indígenas de las Américas (Pregelj, p. 132). De las Casas, en su trabajo *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), publicado en Sevilla sin censura previa y prohibido por el Tribunal de Inquisición de Zaragoza más de 100 años después, en 1660, expone las observaciones de los abusos y maltratos de las comunidades indígenas de las Américas. El libro también propone las descripciones de la organización de los sectores de vida de los indígenas, sus acuerdos y necesidades sociales (Abellán, p. 423). No obstante, la escritura de Bartolomé de las Casas ha sido criticada por su emocionalidad excesiva, el exceso de metáforas, exageraciones, términos fuertes, y las generalizaciones binarias de los indígenas y los europeos, y el engrandecimiento de la cantidad de poblaciones indígenas, etc. (Pregelj, p. 132). Cabe señalar, por cierto, que estas características problematizaban la definición del texto como histórico o poético. A pesar de que Bartolomé de las Casas defendía los derechos humanos de las comunidades indígenas de las Américas y con su estudio puso el objetivo de reducir el maltrato ejecutado sobre ellos, obviamente, si lo juzgamos desde la perspectiva del siglo XXI, sus afirmaciones podrían ser también objeto de debate al poder ser tachadas en algunos casos de racistas. Según la definición del racismo que propone el psicoanalista jungiano Michael Vannoy Adams en su trabajo *The Multicultural Imagination: Race, Color and the Unconscious* (1996): “I define racism to be any categorization of people on the basis of physical

characteristics (such as skin color) that are indicative or putatively significant physical differences, *whether these ostensible differences are positive or negative, honorific or defamatory*” (Adams, 1996, p. 10); y en seguida añade:

This is, of course, a very broad definition that not everyone would accept. Some would argue that only negative categorizations are racist. Others would argue that, if blacks categorize whites negatively on the basis of “race”, they are not *effectively* racists, because they are not in a position of *power* to exercise “racial” domination over whites (ibid.).

De las Casas acude a los términos “el hombre orgánico”, propugnando el mito de “buen salvaje” que, aunque describe al “otro” de manera positiva, no deja por ello de ser en última instancia racista, ya que contribuye a alimentar la binariedad salvaje/civilizado que persistirá en el pensamiento europeo de la Edad Moderna. Sin embargo, a pesar de que la tesis de Bartolomé de las Casas contiene muchos puntos que ahora calificamos como racistas, actuaba a favor de la reducción de la política de maltrato de las comunidades indígenas.

Jayna Brown en *Black Utopias* (2021) hace el trabajo de investigación de la utopía desde la perspectiva de la diáspora africana y sus maneras de entender la utopía desde el lugar de exclusión de los cuerpos negros de la categoría de lo “humano”, y consecuentemente desde la heterotopía de resistencia que esta exclusión/opresión produce: “I am inspired by some new materialist thought, particularly its desire to challenge speciesism, decenter the human, and destabilize the category. But I balk at the all-too-familiar claims for the universalism of the Anthropocene” (Brown, 2021, p. 7). Merece tomar en cuenta y desarrollar los resultados de su investigación, especialmente al analizar cómo la

corporalidad se relaciona con la producción de conocimiento dentro de las heterotopías, desestabilizando la sintaxis en relación a cómo se ve el cuerpo y dónde se ubica el antropocentrismo en las estructuras y relaciones sociales. Continúa Brown: “The catastrophe this new materialist thought seeks to avert has already happened, and continues to happen, for many beings. That we are in a crisis is not news for those already living amid the rubble, but my intervention challenges the bleak turn in black studies, which mourns our inhumanity, our “natal Alienation” (ibid.). Brown habla de la alienación que llega casi a la expulsión de los cuerpos *otros* hacia el lugar donde ellos tienen la libertad de *no estar* (ibid.).

Al analizar la heterotopía afroamericana, tiene sentido también pensarla como un espacio hermético: no solamente como una consecuencia de la utopía fracasada, sino también como el espacio del cual un cuerpo esclavizado y subjetivizado no puede escapar. Una vez colonizado el territorio, todos sus sujetos quedan atrapados en sus relaciones sociales y de poder y no hay manera de salir de este sistema. Entonces el *otro* o bien está metido en un espacio que llamaré, siguiendo a Jung, de la Sombra, habitada por todo lo expulsado del cuaderno ideal del sueño utópico, o bien subvierte el tejido general del orden de las cosas a través de la resistencia en las heterotopías, que en todos los casos estarían vinculadas a los demás espacios, como hemos establecido en la lectura de la teoría de Foucault. Por ende, la libertad de no estar, como nota Jayna Brown, la interpreto como una extensión del deseo a escapar y a la vez el mayor obstáculo de no poder hacerlo, que produce una serie de imaginarios de los espacios ficticios en la cultura afroamericana en enteros géneros de música, literatura, danza y la *performance*.

El pensamiento occidental sobre los cuerpos colonizados históricamente había sido filtrado a través de las interpretaciones de “lo primitivo”. Sin embargo, por mucho que se acumulara la información, el

“Nuevo Mundo” se convirtió en un gran reto intelectual y psicológico para el “Viejo Mundo” y las actitudes fueron cambiando muy rápidamente (Sargent, 1983, p. 484). Sargent nota que las imágenes que tenían los primeros “exploradores” de las tierras por “descubrir” las representaban como “un paraíso en la tierra” o “las islas afortunadas”, habitadas por dos tipos de pobladores, el “buen salvaje”¹¹ y el “hombre salvaje”. Estas imágenes contienen un fuerte componente primitivista y utópico, como puede verse en una carta de Amerigo Vespucci: “estaba tan maravillado por los olores frescos de las hierbas y las flores y por el sabor de las frutas y las raíces que me adiviné que estaba en el Paraíso en la Tierra” (Sargent, 1983, p. 485). Así pensaron también Colón y Peter Martyr (ibid., p. 486). No obstante, había un obstáculo para el hombre europeo en el momento de apropiarse y disfrutar de este paraíso en la tierra, que eran los nativos. Las imágenes del “buen salvaje” y del “hombre salvaje” surgieron como arquetipos con el inicio del colonialismo europeo y fueron transformándose, adoptando diferentes formas y mutaciones, hasta consolidarse como estereotipos, las repercusiones de los cuales siguen presentes en la actualidad. En el contexto estadounidense, unos ejemplos de tal transformación de “buen salvaje” y “hombre salvaje” son las imágenes racistas de *Jim Crow* y *Zip Coon*, que aparecieron en los siglos XVIII y XIX y marcaron la visión y las actitudes la población blanca hacia los afroamericanos (Green, 1970, p. 390). Este imaginario sigue estando profundamente arraigado incluso a día de hoy. Según estas ideas, el “hombre salvaje” en la imaginación europea del siglo XV era un hombre “muy peludo y sucio” que vivía en aislamiento (excepto si le acompañaba la mujer salvaje), mientras que el “noble salvaje”, al contrario, vivía en comunidad y era simple e inocente (Sargent, 1983,

¹¹ Sargent observa que la literatura sobre el “buen salvaje” no es extensa, e incluye los trabajos de Henri Baudet (1965), Richard Bernheimer (1952), George Boas (1966), Gilbert Chinard (1911), Hoxie N. Fairchild (1928), Arthur O. Lovejoy y George Boas (1965), Renne Gonard (1946), Edmundo O’Gorman (1941), y Bernard W. Sheehan (1969) (Sargent, 1983, pp. 486-487).

p. 488). Al crear estas imágenes en su campo eidético de las fantasías sobre el “Nuevo Mundo”, los europeos mismos se frustraron o quedaron sorprendidos al no encontrar en los lugares reales lo que esperaban de las utopías inventadas: a Colón le sorprendió que el hombre con el que se encontró no parecía el estereotipo construido y no tenía tanto pelo como la imagen del “hombre salvaje”, y además su piel no era oscura. Según la conciencia europea del siglo XV, que ya estaba formando el *otro*, racializando su cuerpo según su apariencia, el hecho de no tener pelo ni piel oscura le otorgaba “humanidad”. Las primeras impresiones de Colón también describen “una vegetación abundante, la belleza de las islas y la amistosa gente nativa” (Sargent, 1983, p. 488), que insiste en el paradigma del “paraíso en la tierra”.

La oposición binaria entre el “buen salvaje” y el “hombre salvaje” consolidó unas imágenes estereotipadas de la representación negativa del *otro* racializado en las Américas. Como hemos dicho antes, estos estereotipos tuvieron una concreción en la política racial de los Estados Unidos, que atraviesa todos los ámbitos de la vida e incluso el arte y la cultura, en los arquetipos de los africanos esclavizados: *Jim Crow* y *Zip Coon*, creados como consecuencia de la conciencia dialéctica del cristianismo de los colonizadores más tempranos. *Zip Coon* era representado como una especie de dandy que habitaba en la ciudad, vestía con elegancia tenía buenas maneras y se correspondía con la imagen de un *otro* “aculturizado” y “civilizado”, según la lógica del grupo social dominante. A su vez, *Jim Crow* era lo opuesto, de hecho, una variación de la temprana imagen del “hombre salvaje” que habitaba en la plantación, esclavizado, “tonto y torpe” (Green, 1970, p. 390). Los orígenes de estos dos estereotipos, establecidos entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XX, proceden de piezas teatrales así como de otros productos de la cultura, canciones, literatura, etc. Estas imágenes

representaron a los africanos esclavizados según el imaginario blanco dominante, que seguía elaborando nuevos estereotipos: Sapphire, Sambo, Negro, Mammy, Uncle Tom, Mandingo, o WaterMelon, entre otros. Las caricaturas de *Zip Coon* y *Jim Crow* penetraron en los discursos y los sujetos de las artes performativas, sociales y populares de su tiempo, especialmente en la infame y racista *minstrelsy show*, unas representaciones extremadamente populares en los Estados Unidos en aquel tiempo. Estas caricaturas de “the plantation darky and the city dandy”, además de estar muy presentes en la conciencia blanca dominante de los siglos XVIII y XIX en los Estados Unidos, se generaron inicialmente como unos personajes cómicos de piezas teatrales del fin del siglo XVIII y comienzos del XIX, y fueron acuñadas por George Washington Dixon (*Zip Coon*) en las canciones “Coal Black Rose” y “My Long Tailed Blue”, y por Thomas Dartmouth Rice (*Jim Crow*) en su canción “Jump Jim Crow” (1828). Los personajes de estas piezas y canciones nunca fueron interpretados por afroamericanos, sino por blancos disfrazados de la imagen del cuerpo afroamericano, con la ropa correspondiente y en el tipo de maquillaje conocido como *blackface*, que hasta día de hoy se considera uno de los símbolos más ofensivos hacia los descendientes de la diáspora africana. En los próximos capítulos desarrollaremos más esta cuestión en el análisis semiótico de la otredad del cuerpo.

Los “descubrimientos” de los primeros exploradores habían desencadenado los debates alrededor de las cuestiones fundamentales del orden del pensamiento europeo, así como la reconfiguración de sus relaciones en la espacialidad global. La lógica y la estrategia tomadas en América Norte hacía la población nativa y los africanos esclavizados abrió los debates sobre la problemática de redefinición de la categoría de lo “humano”. Cuando se hace referencia a las utopías de *toda* la humanidad, de hecho, se entiende toda la civilización europea, blanca, que concentra el poder. Las representaciones del “buen

salvaje” y del “hombre salvaje” también perturbaron al cristianismo, que se preguntaba “cómo puede vivir esta gente sin la moral cristiana?” (ibid., p. 489). Sargent cita a Mircea Eliade (ibid., p. 495) y observa que “la colonización de las dos Américas empezó con una señal escatológica: la gente creía que era la hora de renovar el mundo cristiano y la renovación de verdad suponía el retorno al paraíso en la tierra, o por lo menos la vuelta a “empezar de nuevo” la Historia Sagrada” (Eliade, 1967, p. 262), que refleja el deseo del mundo occidental de encarnar (otra constante del cristianismo, “la encarnación”), la idea de la utopía en el mundo real. Lo que pasó con la dominancia colonial y cómo el cristianismo de aquel entonces lo justificó y animó, lo podemos leer en Sylvia Wynter citando a Valentín Mudimbe en su *The Invention of Africa* (1988):

beginning in 1444 with the Portuguese landfall on the shores of Senegal West Africa, all the actions that were to be taken by European Christians - their enslavement of non-Christians whom they first classified in theological terms as Enemies-of-Christ, whether those of Africa or those of the New World, together with their expropriation of the lands of the peoples on both continents (limitedly so, at that time, in the case of Africa; almost totally so in the case of the Americas) were initially seen as just and legitimate in Christian theological terms (Wynter, 2003, p. 291).

Continúa Wynter que en estos términos señalando que cualquier concesión de tierras no europeas a las autoridades portuguesas o españoles se efectuaba por medio de bulas del Papa, y estas fueron calificadas como “terra nullius”, o la tierra de nadie. Si no pertenecía a nadie entonces podría ser expropiada por los reyes cristianos (Mudimbe, 1988). En otras palabras, la lógica cristiana de aquel entonces se veía

como “objetiva” y correspondientemente la verdadera de una manera sobre-cultural, universal, y por ende permitía también adaptar su única verdad a las así llamadas “culturas locales” y determinar la política de su trato.

Durante la colonización temprana de las Américas se mantuvo la polémica sobre la cuestión del estatus de humano de los “indios”, y en 1537 se llegó a plantear el problema del “grado exacto de humanidad que tenían” (Sargent, 1994, p. 491). Como ha descrito Vespucci, la vida de los pueblos indígenas no se correspondía con las características de la “civilización”, según entendían la palabra los europeos: los *indios* vivían en un estado natural y no tenían leyes, no tenían derecho de propiedad privada y todo pertenecía a la comunidad, no tenían fronteras entre provincias, no tenían rey ni tampoco obedecían a nadie, no tenían ningún sistema de justicia, ya que no la necesitaban porque en su código nadie reinaba (citado en Sargent, 1994, p. 491). En el proceso de deshumanización del *otro* desde la perspectiva eurocéntrica, hay que subrayar que según la lógica cristiana que justificaba el deseo de tierra del colonizador, se trataba de que los “*indios* siendo menos humanos y no cristianos”, no tenían derecho a disponer de la tierra, por ser también “políticamente y religiosamente incompletos” (ibid., p. 497). Esta lógica, que establecía la dicotomía entre convertirse al cristianismo o ser tratado como un “animal”, ha llevado a la justificación de la exterminación de todos los indígenas en Estados Unidos, cuyo evento disparador fue la masacre de 1622 en Virginia.

En una creciente reinención de sus nuevas identidades cristianas a través del concepto de *hombre racional*, los cuerpos esclavizados se convirtieron en una especie de categoría del “otro” colectivo, contrapuesto al hombre de la “civilización” occidental, una oposición que será fundamental para la formación del pensamiento de la modernidad. La afirmación de la irracionalidad del *otro* tendría que

ocupar el hueco del “enemigo” necesario en el pensamiento dialéctico de la modernidad europea. La novelista Sylvia Wynter, una de las filósofas más fecundas en el ámbito de los *critical race studies*, afirma que los discursos antropológicos del pensamiento cristiano europeo funcionaron para habilitar que todos los no europeos se representaran primeramente a partir un referente físico de un *otro* humano “sub racional o irracional” hacia la declaración descriptiva del “hombre como un sujeto político” (Wynter, 2003, p. 284). Mientras que los “*indios*” fueron representados como un *otro* irracional y salvaje, los “negroes”¹² han sido históricamente descritos como una forma extrema de esta categoría (del *otro* salvaje) y a la vez caracterizados por una falta radical de enlace con lo “humano racional”, quedando como exponentes de la “animalidad salvaje” (ibid.). Sin embargo, con el desarrollo del negocio del comercio transatlántico de esclavos y la expansión imperial europea, la consideración de lo africano alcanzó su extremo de degradación, rebajando la semiosis del *black body* como lo más bajo de la categoría de lo “racionalmente inferior”. Según lo pensaron los descendientes de Europa, se ha llegado a incluir en esta categoría heterogénea pero solidificada del *otro* colectivo a *otros* pueblos (con la piel oscura) colonizados -una encarnación “obvia” de un *otro* “no desarrollado” y “retrasado”, denegado su estatus básico de “humanidad normal” (ibid.).

La dialéctica de la fenomenología del “color” del cuerpo radicaliza el fracaso de la utopía y lo desplaza hacia la heterotopía, un lugar real atravesado por la dinámica entre el *yo* y el *otro* coexistente o confrontado al mundo real. Los cuerpos de la diáspora africana, así como otros cuerpos racializados que no cabían en la categoría de la blanquitud, han sido, como ya hemos dicho, excluidos de la

¹² “Negroe” es una palabra anacrónica, que fue políticamente correcta hasta los años 1960 (Merriam-Webster, s.f.), que ha sido usada para denominar a las personas del origen afrodescendiente. No obstante, ahora es considerado un término racista y ofensivo, por lo cual es necesario aclarar que en esta tesis la usamos solo en sentido histórico cuando mencionamos el contexto de la época.

categoría de lo “humano”. Las polémicas descritas arriba sobre “los grados de humanidad” de la población nativa ilustran cómo se ha concebido desde Occidente la relación con el *otro* en general y las múltiples diásporas que forman este “otro”, en particular. En relación a las utopías del colonialismo antes de la revolución de 1765 en la América británica, con el imaginario del orden de las cosas que debía ser establecido en el “Nuevo Mundo” como proyecto del paraíso en la tierra, hace falta mencionar cuatro textos, según Sargent: *The Christian Commonwealth de John Eliot* (Londres, 1659); *The History of the Kingdom of Basaruah* (1715), que representa las ideas del Calvinismo puritano; *A General Sketch of the College of Mirania de William Smith* (1753), un imaginario de una universidad perfecta; y *Sketch of a Plan for a Formation of a Military Colony* de Charles Lee (1792). Los cuatro textos demuestran una visión perfecta de la organización de ciertas estructuras de la sociedad (las instituciones del sistema penal, universitario y militar, que establecen una organización de los privilegios en la jerarquía de las “mejores personas”), que funciona en armonía con las doctrinas sagradas del cristianismo y sus textos. Las ideas planteadas en estas utopías vuelven a mostrar el carácter no inclusivo del “sueño de la humanidad”, hasta el punto en que todas las estructuras descritas involucran solo a hombres blancos y subrayan que las mujeres, por ejemplo, quedan excluidas de la jerarquía del orden ideal y utópico de las cosas (Sargent, 1983, pp. 510-514).

De esta manera, se puede ver que el pensamiento utópico ganó bastante importancia en la América colonial. Reconocer las primeras colonias como proyectos de la génesis utópica es fundamental para entender el mecanismo de su fracaso y para la interpretación de las heterotopías. Además, al sumergirse en la oscuridad del mecanismo de la formación y aplicación de las ideas utópicas a la reordenación de las cosas en el mundo del siglo XV, se ve muy claro dónde está la raíz de las relaciones de poder que

sufren hoy en día en diversos grupos sociales de los países afectados por el colonialismo europeo. La exclusividad del pensamiento utópico, aunque caducado, todavía mantiene su efecto y de esto hablan incluso muchos artistas de movimiento y acción, en los que nos centraremos en el siguiente capítulo de la tesis. Sargent argumenta que los colonizadores de las Américas vieron el “Nuevo Mundo” como el paraíso, aunque lleno de “las serpientes” que les suponían un obstáculo para la encarnación de su utopía en la realidad, y no se dieron por vencidos, llevando a cabo la deshumanización del *otro*, fuera un indígena o un africano esclavizado, en su deseo de poseer más tierra (Sargent, 1983, p. 522).

El pensamiento dialéctico del cristianismo plantea entonces una conciencia dicotómica: humanidad frente animalidad, mente frente a cuerpo, civilizado frente a salvaje, cultura frente a naturaleza, estado frente a anarquía. Los siglos XVII y XVIII, elevados por la filosofía al estatuto de modernidad, marcaron sin embargo la consolidación del colonialismo. Como nota Wynter refiriéndose al texto de Aníbal Quijano *¡Qué Tal Raza!* (1999), la idea de raza se convirtió en el instrumento de dominación social más efectivo de los últimos 500 años (Quijano, 1999, p. 142). En cuanto a la secularización, para liberarse de la subordinación de la iglesia sólo se podía recurrir a lo que Michel Foucault llama “la invención del Hombre” (Foucault, 1966), una redescipción epocal de lo humano que antes del Renacimiento estaba conceptualizado sólo en el marco teocéntrico del mundo latino-cristiano: una declaración descriptiva o un concepto de lo humano “pecador por naturaleza”. Sin embargo, según Wynter, la invención del Hombre fuera de los términos teológicos lo sitúa en una matriz de nueva identidad política “*degodded*”, que sólo podría resolverse a través de lo que Mignolo llama “la diferencia colonial” (Mignolo, 2000), que subsecuentemente dió lugar a la construcción de la

“civilización mundial” por un lado, y a la esclavitud de los africanos, la invasión de la América Latina, y la subyugación de Asia, por otro (Wynter, 2003, p. 267).

Por supuesto, la dialéctica del *sí-mismo* y el *otro* tenía raíz en la política religiosa de la iglesia cristiana, y establecía que los no europeos fueran clasificados como “enemigos del Cristo”, hasta el punto en que las bulas del Papa del 1455, como hemos dicho, facilitaron el marco para la consideración de las “tierras no cristianas” como “tierras de nadie” (*terra nullius*), y su consecuente apropiación absolutamente “justificada” como legítima, en clara solidaridad con el proyecto de las monarquías europeas. Sin embargo, este tipo de pensamiento era transversal y penetraba también en el ámbito secular, formando el *otro* secular, que debería reemplazar el *otro* religioso. El *otro* religioso estaba incorporado en el sistema legítimo del contexto más amplio de las monarquías europeas del Renacimiento de la hegemonía post-gregoriana y por tanto se correlacionaba con el desafío de la transformación cultural y sociopolítica (Wynter, 2003, p. 293). Según Walter Mignolo, con la reasignación del espacio global a partir del Renacimiento se creó lo que llama “diferencia colonial” (Mignolo, 2002), la enorme diferencia en el desarrollo de las sociedades como consecuencia del colonialismo occidental, y que crea las mayores perturbaciones y transformaciones en las identidades. Franz Fanon, en su estudio fundamental *Piel negra, máscaras blancas* (1952), yuxtapone la diferencia entre la identidad africana verdadera y natural y otra que se ha ido formando bajo la opresión y según la noción “raza”, cuya identidad africana tendría que alinearse con el discurso europeo de la “declaración descriptiva” del “hombre occidental” (Fanon, 1952). De esta manera se lleva a cabo, con las transformaciones globales culturales, el reemplazo del hueco del *otro* religioso por el del *otro* racializado un constructo confeccionado como instrumento del poder de la dominancia blanca.

2.3. Hacia la epistemología del *Middle Passage*: las heterotopías afro-diaspóricas

Para la profundización del análisis de las heterotopías afroamericanas y su mejor entendimiento, es necesario desarrollar el imaginario utópico afrodescendiente en los territorios americanos. Esto es importante, sobre todo, para localizar las heterotopías en la teoría que planteo en relación al arte de los coreógrafos cuyas obras forman el corpus de la tesis. Hay que empezar por la interpretación de las utopías afroamericanas, por reconocer su génesis distinta respecto de la utopía occidental. Tales peculiaridades en la perspectiva de su desarrollo se deben al contexto histórico colonial. Es fundamental entender que las utopías afroamericanas surgieron como una reacción al proyecto utópico occidental y al intento de plasmarlo en la realidad del “Nuevo Mundo”. Los sueños utópicos de los africanos esclavizados y los afroamericanos se centraron en el deseo de liberación de la opresión colonial. Por tanto, se observa que el imaginario sobre la construcción del mundo ideal de los afroamericanos surgía del lugar donde se escondía todo lo que no encajaba en el sueño utópico europeo. Como hemos analizado en los subcapítulos anteriores, el pensamiento y la escritura utópicos occidentales no incluían a los cuerpos afrodescendientes en su “sueño de humanidad”, evitando los temas de las fricciones raciales en la sociedad, y de tal manera, dividiendo y polarizando los deseos de las clases sociales entre colonizadores y colonizados. A causa de esto, las utopías y también las heterotopías afroamericanas surgen como consecuencia del fracaso de los modelos utópicos europeos. Aunque asumimos que un estado de crisis es una causa común para la emergencia de la utopía como idea, también podemos ver que la utopía afroamericana se construye a partir de la europea como una de sus consecuencias.

Situémonos en el *Nadir*, el período de la historia estadounidense comprendido entre 1877 y comienzos del siglo XX, caracterizado por unas tensiones raciales que alcanzaron su punto más álgido, con una cantidad de violencia desorbitada, y en el que se perdieron de los derechos ganados por los afroamericanos durante la época de la Reconstrucción (1865 - 1877). Las décadas del Nadir, acompañadas por el establecimiento de las leyes de *Jim Crow* (que afirmaban la inferioridad de los afroamericanos e introducían la política de segregación), los linchamientos, la discriminación racial legalizada, las expresiones explícitas y radicales de las ideologías de la supremacía blanca, el establecimiento y actuación del Ku Klux Klan,¹³ llevaron a los afroamericanos a experimentar el deseo de separarse o de crear comunidades exclusivamente negras. Por cierto, tales turbulencias históricas y decepciones llevaron el pensamiento afroamericano hacia la escritura utópica, que llegó a tener importancia en la escritura utópica norteamericana. William Nichols y Charles P. Henry notan que, por un lado, el pensamiento utópico en los Estados Unidos en general no ha sido completo debido a la falta de reconocimiento de los problemas raciales que existían en la sociedad. Por el otro, afirman que la escritura utópica afroamericana no ha llegado a tomar una dimensión significativa en la literatura y el pensamiento estadounidense (Nichols, Henry, p. 39). Este punto de vista es sin embargo sesgado, ya que el discurso utópico afroamericano no sólo demuestra una gran variedad de imaginario sino que también atraviesa toda su tradición cultural. Los discursos orales y los textos escritos afroamericanos manifiestan el deseo de encontrar maneras de resistir a las estructuras de opresión y racismo. La escritura utópica afroamericana alcanza su prolífico desarrollo a finales del siglo XIX, con la aparición de autores como Paul Laurence Dunbar, Charles Chesnutt, Frances E. W. Harper, Sutton Griggs,

¹³ una serie de organizaciones de extrema derecha de carácter terrorista.

Pauline Hopkins y Edward A. Johnson (Meng, 2017, p. 6). Aunque esta línea de tradición utópica no ha sido constante, floreció a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, acompañada por importantes cambios sociopolíticos y la aparición de un gran grupo de autores afroamericanos que acudieron a la escritura utópica para expresar sus visiones del llamado *black nationalism*, así como sus proyectos de sociedades ideales. Sutton Griggs presenta una *black nation* separada de la sociedad del opresor en su *Imperium in Imperio* (1899), Pauline Hopkins en *Of One Blood, or, the Hidden Self* (1903) imagina una sociedad ideal en África que provoca la caída de la civilización blanca, Edward Augustus Johnson en *Light Ahead for the Negro* (1904) presenta a una sociedad en futura situada en 2006 donde los blancos sirven a los negros. El término *black nationalism* no tiene una definición única porque ha viajado a través de muchos contextos históricos. En sus inicios en el siglo XIX, el término *black nationalism* abarcaba las tendencias de pensamiento utópico más destacadas: *afrocentrism*, *pan-Africanism* y *ethiopianism*. Las tres enfatizan el rol de África en la formación de la civilización de la comunidad afroamericana. Los primeros representantes de *black nationalism* posicionaron a África como un lugar fundamental para la liberación, la independencia y para la formación de una sociedad ideal. Creían en que el continente africano era un lugar utópico pero al mismo tiempo, real, donde ellos podrían volver en algún momento en el futuro. Este pensamiento utópico plasma el imaginario de una mejor existencia en un lugar real mediante algún tipo de movilidad, viaje o desplazamiento. Así, Marcus Garvey y Alfred C. Sam fundaron el movimiento *Back to Africa*, junto con David Walker, quien elaboró el panfleto político para el movimiento, compartiendo el deseo con muchos pensadores afroamericanos de la época, como el poeta Philips Wheatley, Olaudah Equiano entre otros. Los seguidores del *black nationalism* se unieron no por el hecho de concebir la nación como pertenencia a

un país, un idioma o un territorio geográfico sino por una unidad “racial”¹⁴ (Stanford, s.f.). Otra tendencia importante del *black nationalism* fue el *pan-Africanism*, que creía en una una unión espiritual compartida por todas las personas afrodescendientes. William E. B. Du Bois explora en *Dark Princess* (1928) una solidaridad internacional y propone una organización de la “*people of color*”¹⁵ unidos en la resistencia a la opresión colonial (DuBois, 1928). Es relevante reconocer que los proyectos utópicos imaginarios como el de Du Bois tienen también carácter heterotópico, porque son propuestas que se relacionan con los proyectos realizados, alimentados por ideologías similares. Como consecuencia del desarrollo del imaginario utópico afroamericano surgieron los espacios materiales, reales, que fueron las organizaciones, los movimientos o los lugares de resistencia a la opresión en las Américas. Voy a proponer un análisis detallado de unos de éstos más adelante en este subcapítulo, pero algunos ejemplos que vale la pena mencionar son la organización NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), fundada por W. E. B. Du Bois, Mary White Ovington, Moorfield Storey, e Ida B. Wells en 1909 y activa hasta hoy en día (NAACP, s.f.); *the Underground Railroad* (una red de rutas y casas secretas organizadas por los abolicionistas para ayudar a los afroamericanos esclavizados a escapar desde el sur a los estados del norte, donde la esclavitud ya había sido abolida). Por último, el *Ethiopianism* fue, a su vez, un movimiento afro-atlántico religioso que compartía los sentimientos religiosos y políticos de los africanos de las colonias británicas de los siglos XVIII - XIX. El *Ethiopianism* desafiaba la idea de que el continente africano no tenía su propia historia antes de la llegada de los europeos en el siglo XIX. Los seguidores del *Ethiopianism* defendieron que la nación

¹⁴ Introducimos la palabra racial entre comillas, por su uso específico e histórico, ya que en la actualidad hemos establecido que “raza” es un constructo artificial, creado por la dinámica de las relaciones del poder, y que no tiene justificación biológica.

¹⁵ Un término políticamente aceptable en la época de Dubois.

africana fue una de las civilizaciones más antiguas del mundo. Además, Etiopía era uno de los pocos países africanos que durante el siglo XIX todavía no había sido colonizado, entre otras razones por la fuerte resistencia de su población contra los británicos. También era uno de los países más antiguos del mundo, según confesaba el cristianismo (con las iglesias católica y ortodoxa), que llegó a Etiopía por los monjes de Siria en el siglo IV. El hecho de que Etiopía era capaz de autogobierno inspiraba a los proponentes del *Ethiopianism* de otros países del África subsahariana a la descolonización y la independencia. En el contexto estadounidense, el *Ethiopianism* encontró sus manifestaciones en las narrativas esclavas, las canciones folclóricas y las misas religiosas. Etiopía en este caso fue representada no tanto como un país concreto al que volver, sino como un símbolo de elevación de todas las naciones africanas. Pauline Hopkins, por ejemplo, en su *Of One Blood* (1903) representa el *black nationalism* imaginando un lugar ideal en Etiopía. Por tanto, se puede observar la dimensión heterotópica de la utopía afroamericana no sólo por la peculiaridad de su génesis y la relación consecuente con la utopía europea, sino también por su posicionamiento ideológico contrapuesto al pensamiento utópico occidental, proclamando la liberación del pueblo afrodescendiente, que contradice a la construcción de la utopía colonial.

Tendría sentido desarrollar dos perspectivas de análisis de las heterotopías afroamericanas: como el espacio coreográfico, como propuso Arabella Stanger (Stanger, 2016), el espacio que se deshace en el movimiento, y como un espacio *liminal*, o espacio *entre*, según el término introducido por el antropólogo Víctor Turner (Turner, 1969). El navío fue uno de los elementos civilizatorios centrales durante los siglos de la colonización occidental, clave en la navegación y la reconfiguración de los procesos dinámicos en el mundo. Como señalamos más arriba, Arabella Stanger llevó a cabo una

investigación detallada de la heterotopía del barco como “heterotopie par excellence”, ya que consideraba que la utopía del barco no puede ser completa sin tomar en cuenta la historia siniestra del navío del *Middle Passage* y su función en el reordenamiento de las relaciones de poder a nivel global a partir del siglo XV. Primeramente, el barco es una especie de espacio fundamentalmente temporal. Parecido a la utopía por su carácter hermético y cerrado (Stanger, 2016), no obstante tiene la capacidad también de desplazarse por el espacio. En su estudio, que, como dijimos, establece una relación entre la heterotopía coreográfica y la del barco, Stanger centra su enfoque no en las danzas que tenían lugar en el navío, sino que considera el desplazamiento propio del barco como coreografía, debido a su capacidad de moverse por el tiempo y el espacio, causando, de una manera similar a la acción coreográfica, la mutua autonegación de ambos. Con ello, plantea el enfoque coreográfico en la estructuración del espacio del barco de esclavos. Primero, los investigadores que se dedican al estudio del *Transatlantic Slave Trade* se apoyan en los testimonios y los diagramas de los barcos de esclavos (otras fuentes dan el término “barco negrero” pero lo considero demasiado racista para usarlo en un estudio actual). Una de ellas es la famosa ilustración que circulaba entre los abolicionistas británicos en 1778, la del barco “Brookes”, que da la idea y el mapa de cómo estaba colocado “el cargamento” humano en las cubiertas: muy cercanos los unos a los otros en filas que proporcionaban muy poco espacio (Emery Fauley, 1989, p. 7). A bordo los africanos esclavizados han sido cosificados y tratados como “el cargamento” por medio del terror, la intimidación y la estricta vigilancia. Motivados por el lucro, los comerciantes estaban interesados en mantener a los esclavos vivos y saludables durante el viaje, para poder negociar el mejor precio al llegar a las Américas. Había dos formas de cargar el barco: “*tight pack*” (ajustado) y “*loose pack*” (suelto). El pack ajustado habitualmente violaba las normativas

“legales”, superando considerablemente el número de esclavos permitido a bordo, lo que provocaba las terribles condiciones en las que se hacía el viaje. Los comerciantes del pack suelto también superaban la cantidad permitida, pero no en cantidades tan numerosas. Ninguna de estas estrategias fue considerada “legal” o “humana”. Desde el momento de su captura, los esclavizados se encontraron bajo un estricto control y vigilancia. Las prácticas de rituales religiosos y sociales estaban prohibidas, algunas por “inmorales” o “incivilizadas”, otras por razones políticas (Hazzard Gordon, 1990, p. 5). En su organización espacial a bordo de un barco, los cuerpos estaban comprimidos de una manera desarticulada y desconcertada para evitar cualquier tipo de reunión política. De este modo el espacio del barco de los esclavos se compone para desarmar y sistemáticamente deshabilitar las conexiones familiares, lingüísticas, étnicas y afectivas, mientras impone la constitución de otras nuevas. El barco del *Middle Passage* de esta manera representa una especie de ejemplo ideal de un estado de desmontaje y de regulación de un lugar muy poblado pero apolítico, debido a las técnicas del terror y violencia corporales (Stanger, 2016). Este desmontaje, o *dissemblage*, continúa su viaje al llegar a las Américas, del mismo modo en que el navío del *Middle Passage* sigue transformándose en otras manifestaciones de las relaciones de poder establecidas a bordo. Especialmente en América del Norte, las familias o los grupos esclavizados que hablaban el mismo idioma o pertenecían a la misma cultura habían sido descompuestas por los comerciantes de esclavos, y vendidos deliberadamente en lugares distantes, para evitar la posibilidad de las rebeliones (Stanger, 2016, pp. 11-12).

Ben Robinson observa algo importante sobre el “diseño coreográfico” del barco de los esclavos construido como una “atomización coreográfica del espacio comunal” (Robinson, 2014), que está en una relación especial con el tiempo, alejándose de él de una manera distintivamente no-coreográfica,

descompuesta. Los espacios sociales se desarman, y el tiempo, según Stanger, se convierte en una teleología, o un fenómeno motivado por el objetivo y no por la causa. La negación del tiempo mueve sólo en una dirección, hacia delante, y el tiempo persiste al negar el espacio pero no al revés. De esta manera, confirma la teoría de Foucault sobre la heterotopía del navío que siempre se mueve en una dirección, “hacia el futuro” (Foucault, 1967). Sin embargo, la coreografía o expresión corporal en un espacio específicamente organizado, que se ejecutaba bajo unas condiciones de tremenda violencia, también juega un papel importante en entender las relaciones de poder cuyas líneas de intersección pasan por el cuerpo, que resulta ser su terreno principal, el espacio *otro* de la resistencia y la memoria. Los testimonios muestran que aunque durante los viajes del *Middle Passage* los bailes tradicionales y los rituales dancísticos estaban prohibidos, ocurría sin embargo algo que se llamaba “danza” y era lo que Hazzard Gordon denomina el “dancing under the lash” (Hazzard Gordon, 1990, p. 3), o los bailes que los esclavizados tenían que ejecutar, forzados por los vigilantes. El testimonio de los capitanes, a su lado, describían en su testimonio a las personas esclavizadas “bailando felices” en los barcos, usando un lenguaje engañoso. Hazzard Gordon propone la evidencia de Thomas Clarkson, quien dio testimonio en el Parlamento de Gran Bretaña contra la ley que limitaba la cantidad de los esclavizados que podían ser transportados por los barcos (Hazzard Gordon, 1990, p. 6). La danza a bordo del barco del *Middle Passage* tenía una doble naturaleza. Por un lado, su esencia sagrada ha sido profanada por la violencia impuesta en el cuerpo africano, literalmente desagradando su ritual para usarlo en los objetivos de ánimo de lucro (mantener “el cargamento en buena calidad”) (ibid.). Por otro lado, el baile era tradicionalmente un motor usado por los africanos para mediar entre los dioses y la humanidad, y a bordo de los barcos seguía manteniendo estas funciones. Al bailar “under the lash”, los esclavizados

trataron de usar la danza como un rezo, invocando a los dioses para que les ayudaran a escapar, y si no lo conseguían, atribuían su fallo a las malas condiciones en las cuales este ritual había sido ejecutado, sin la habilidad de actuar la ceremonia con el apoyo de la comunidad o los objetos religiosos. Además, aprovecharon las horas durante las cuales les hacían bailar en las cubiertas para cometer motines o suicidios (Hazzard Gordon, 1990, p. 12). Vemos que como reacción a la política de opresión a bordo del barco, los africanos esclavizados crearon un espacio de resistencia. La heterotopía del navío del *Middle Passage* también abarca todo movimiento que tuviera lugar a bordo, que responde a dinámicas de renuncia y a la vez de resistencia.

La propuesta de Stanger, que interpreta el recorrido espacial del navío de esclavos en su dirección unilateral y lineal, invoca una lectura más amplia en cuanto a la organización del tiempo histórico dentro del marco de la epistemología del *Middle Passage*. Michelle Wright, en su trabajo *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology* (2005) argumenta que las narrativas de la epistemología dominante se apoyan en que el flujo del tiempo natural debe ser progresivo, con sus eventos históricos viscerales organizados en una cronograma lineal (Wright, 2005, p. 43). Mirando desde la perspectiva afroamericana, considera que tal organización del recorrido del tiempo se deriva de la invención del constructo de la *blackness* por parte de “Western thinkers, politicians, scientists, and fervent advocates of a racialized slave trade” (ibid.). La *Blackness*, de este modo, se desarrolla en el marco histórico lineal, moviéndose “from slavery to rebellions to civil disobedience and some form of social, political, or even economic gains in the present moment”, y, por ende, desprovee a los afrodescendientes (*blacks*) en el occidente de sus logros económicos y sociopolíticos. Tal aproximación también se observa en el canon occidental de los *black studies* (ibid.). El antropólogo Johannes Fabian,

en su libro *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983) también introduce un punto de vista crítico en relación a la organización de las temporalidades culturales, observando que la antropología de la temporalidad occidental se enfrenta con la mayor problemática de su definición cuando trata de ubicar la presencia del *otro*, que se reduce al “the savage, the primitive, the other” (Fabian, 1983, p. 1). Evocando a los filósofos y los antropólogos que definieron el pensamiento occidental a partir de la Ilustración, Fabian observa que la propuesta de la temporalidad lineal surgió con el intento de introducir la secularización del tiempo sagrado de la tradición judeocristiana, y con la llegada de la modernidad, el tiempo volvió a relacionarse entre el “*now, here*” (la realidad de los antropólogos occidentales), “*then*” (el sujeto de estudio que está en el pasado), “*there*” (donde se ubica *el otro* (salvaje, primitivo), que coexiste en el tiempo pero que no es contemporáneo del “aquí” y “ahora” (ibid., p. 27). De ahí, Fabian propone la teoría de la coetaneidad (*coevalness*), con la mirada a los acontecimientos de las distintas culturas dentro del mismo marco temporal (Fabian, 1983, p. 37). La linealidad del tiempo antropológico es aprovechada por las políticas de opresión, cuyas instituciones y estructuras favorecen tal organización. Por eso, según Wright (Wright, 2005, p. 44) es necesario volver a revisar la epistemología del *Middle Passage*, porque las narrativas del poder colonial siguen siendo actuales en las políticas y las lecturas del cuerpo.

El barco del *Middle Passage* guarda las primeras semillas no sólo del establecimiento de las relaciones de poder de opresión, sino que plantear una fuerte presencia del cuerpo africano como heterotopía de la resistencia, en particular a través de las prácticas corpororrituales. La visión del navío de Foucault ha sido por ello como vemos bastante neutral, denotativo o bien aún poetizado. Por tanto, la connotación del barco del *Middle Passage* adquiere un rol ambivalente y completa el cuadro histórico del

colonialismo occidental. Una encarnación de la idea abstracta del espacio del barco, manifestada en el hecho histórico de *Transatlantic Slave Trade*, lo hace aún más heterotópico por su característica de existir en un acontecimiento real. Además, la heterotopía del barco de los esclavos marca el carácter de la liminalidad de otras heterotopías coloniales y afroamericanas que en esta tesis veo como una continuación del viaje de *Middle Passage*, en particular, por sus características coreográficas que, según Stanger, se mueven unilateralmente, negando el espacio con el tiempo. En esta conexión es necesario analizar las heterotopías afroamericanas en relación con la liminalidad, para entender mejor el hecho del “movimiento entre” en el “espacio otro”. La liminalidad puede entenderse desde el enfoque estético (un espacio físico de transición entre dos lugares), psicológico (los estados emocionales o psicológicos que se caracterizan por la calidad de transición), o bien antropológico, en el cual pongo el enfoque al analizar las heterotopías afroamericanas. En este sentido, la liminalidad ha sido pensada por los pioneros de la teoría (Arnold Van Gennep, Victor Turner) como un espacio “entre”, de la acción cultural, donde se produce un significado, según varias teorías culturales, antropológicas y psicológicas. El término “liminalidad” fue introducido por Arnold Van Gennep en *Les rites de passage* (*The Rites of Passage*) en 1909, quien vinculó la liminalidad con los ritos de aprobación. Los términos “liminal” y “liminalidad” fueron desarrollados por Victor Turner en la segunda mitad del siglo XX (Turner, 1969). En el campo de los estudios postcoloniales la teoría fue desarrollada por Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994), Robert C. J. Young en *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race* (1995), y profundizada en la relación con la hibridación y la mezcla de las culturas y las razas por Gayatri Spivak. No obstante, los dos últimos advirtieron contra el patrimonio racista y los tipos de “triumfalismo hibridista” que celebran el concepto general de “diferencia cultural” sin comprometerse

suficientemente con diferencias culturales específicas, o que se entregan a visiones utópicas de las comunidades transculturales globales a pesar de que aún no se han superado los persistentes prejuicios raciales, culturales y jerarquías sociales que persisten en gran parte del mundo contemporáneo (Young, 1995; Spivak, 1999). A estos temas se dedicaron también escritores como Salman Rushdie en obras como *El último suspiro del moro* (1995), *Vergüenza* (1983), *Furia* (2001), *Este, Oeste* (1994); o como Jean Rhys en *Wide Sargasso Sea* (1966), entre otros. Las contribuciones teóricas de Bhabha y su desarrollo de las ideas de la liminalidad y la hibridación son importantes para el enfoque antropológico y cultural del análisis del arte corporal afroamericano en esta tesis. Bhabha en *The Location of Culture* (1994) define la liminalidad como un espacio o un estado *entre*, en transición, que se caracteriza por la ambigüedad, indeterminación, hibridación, con el potencial de la subversión o el cambio: “Este paso intersticial entre identificaciones fijas abre las posibilidades de una hibridación cultural que admite diferencias sin una jerarquía asumida o impuesta” (Bhabha, 1994, p. 5). También el discurso de la liminalidad puede ser entendido como una variedad de lugares físicos incluyendo los que tienen una importancia particular en la experiencia postcolonial. Estos espacios son las fronteras geográficas, los mercados, cruces por agua, costas y otros tipos de “umbrales”. La teoría de Bhabha se enfoca en las prácticas significativas más que en los espacios mismos. Sin embargo, en el análisis de los espacios liminales de la experiencia afroamericana expresada en las artes coreográficas, en esta tesis nos interesan ambos aspectos, el de los espacios físicos, así como los estados vinculados a ellos o producidos por la presencia del cuerpo y la ejecución de las prácticas corporales performativas. En particular, la liminalidad nos interesa porque ayuda a entender las estructuras de los lugares desde los cuales han sido desarrollados los proyectos artísticos investigados en esta tesis.

En términos generales merece la pena interpretar la *liminalidad* desde el ángulo coreográfico porque marca un espacio atravesable, desde un lugar a otro. Tal espacio tiene un efecto significativo en la negociación de las relaciones y los estatus sociales: se es o bienvenido o rechazado por el otro lado del viaje. La liminalidad ha sido investigada habitualmente en los estudios críticos de la raza (*critical race studies*), cuyos pensadores han usado este término para entender y analizar la experiencia de las minoridades raciales y étnicas, atrapadas entre su cultura materna y la cultura dominante, y en este sentido se refiere al estado de no ser aceptado por ninguno de los grupos. Examinando tales experiencias en los estudios sociales, estos teóricos han establecido que las relaciones de poder, el privilegio y la opresión constituyen los motores de mayor importancia, y causan frustración, marginalización y sentimientos de ambigüedad y desempoderamiento. Tales experiencias también han sido trabajadas en obras literarias como las de Toni Morrison, James Baldwin o Cornel West. Es necesario prestar atención a la definición antropológica de la liminalidad como una fase de transición dentro de un espacio del ritual. Arnold Van Gennep fue uno de los primeros en proponer que los rituales de paso determinaban el espacio social y acompañaban acontecimientos importantes de la vida como los del cambio de lugar, estado, posición social y edad (Van Gennep, 1960). Este proceso de transición se constituye en tres fases: la separación, que significa la conducta simbólica según la cual un individuo o un grupo social está separado de un punto fijo anterior en una estructura social o sus condiciones culturales, o ambos; durante la fase de margen (o *limen* que significa “umbral” en latín) las características del sujeto del ritual son ambivalentes, ya que está atravesando un campo que no tiene características de ninguno de los lugares, ni de la salida ni de la llegada; en la tercera fase de reagregación, el ritual se considera completado y resuelto. El barco del *Middle Passage* por ende ejecuta

un ritual de transición de un lugar a otro, tanto físico como simbólico. Son dos lugares diferentes y, correspondientemente, dos espacios de distinta carga semántica que se inscriben en el cuerpo africano. Una de las características del ritual es que tiene una finalidad, una resolución una vez el ritual está cumplido, que supone la transición a un nuevo estado o cualidad. Sin embargo, considero que la historia afroamericana, en vez de resolver el ritual doloroso del viaje del *Middle Passage*, se queda atrapada en esa liminalidad y no llega a su nueva cualidad definitivamente y positivamente, en el sentido de que no consigue liberarse de la esclavitud, sino que se queda quebrantada entre su identidad antigua y no la nueva que nunca llega a alcanzar completamente. En los términos de Gennep, no llega a la tercera fase del ritual de reagregación (van Gennep, 1960). Tal vez podríamos asumir que la nueva identidad afroamericana difiere de su denotación africana a resultado del ritual del *Middle Passage*, en el sentido de que la identidad africana se transforma en afroamericana bajo las considerables presiones e incluso la deformación de la memoria colectiva. Sin embargo, teniendo en cuenta la dinámica de las relaciones de poder en la tensión entre opresión y resistencia, el espacio y la semiosis del cuerpo afrodescendiente, tendría sentido analizar la identidad afroamericana como una identidad *entre* que se desarrolla en dinámica en su forma con las cualidades nuevas, que están en el diálogo discursivo con el espacio de partida (África) y el espacio de llegada (las Américas), y que no puede asimilarse a ninguno de estos espacios. Sin embargo, nos interesa insistir en el cuerpo como sujeto principal no sólo en su representación sino en su misma presencia, que es un medio fundamental para repensar la experiencia de la opresión y de sus consecuencias en la dimensión corporal y en el momento vivo, a través de lo dancístico y lo performático. Los cuerpos son espacios y forman los espacios; son las heterotopías

físicas y mentales que existen en su liminalidad y desafían el orden de las cosas, atravesando las estructuras del conocimiento global a través de su textura porosa.

El barco de esclavos del *Middle Passage* no es un lugar de resistencia que permanece fijo. Sin embargo, si observamos el desarrollo de la continuación del “post-viaje” del barco del *Middle Passage*, podríamos pensar la liminalidad como un estado prolongado y continuo en el tiempo, en el estado de flujo y dinamismo, a menudo “estimulado” por los impulsos de violencia, que genera y transforma las heterotopías. Si estudiamos la historia de la formación de la identidad afroamericana y los espacios que acompañan o que dan lugar a los acontecimientos más importantes en su desarrollo, vemos que está en un estado liminal casi en la mayoría de los casos: no sólo los espacios físicos como el navío, la plantación, los espacios de vivencia, de las reuniones clandestinas religiosas, luego las pistas de baile y los clubs musicales, sino también lo que Henri Lefebvre llama *el espacio mental* que en su teoría está estrechamente vinculado con la formación del *espacio social*. En su teoría de la producción del espacio ve el espacio mental como unas maneras de entender, representar y dotar de sentido del mundo físico y su lugar en él; el espacio mental está producido a través de los significados simbólicos relacionados con el espacio físico e incluye las ideas, las creencias y los valores abarcados a su alrededor (Lefebvre, 1991, 1971). Veo el espacio mental producido por los afroamericanos en liminalidad y ubicación heterotópica, incluso en el arte corporal en el que se centra principalmente esta tesis. El espacio mental, según Lefebvre, no es solamente el reflejo del espacio físico, sino una profunda actividad dinámica moldeada por las prácticas sociales. Esto lo vemos en las danzas sociales afroamericanas, que sirven de base para lo que se desarrollará en la coreografía escénica o, como lo llaman algunos investigadores, la *black performance* (DeFrantz, 2014). Es importante subrayar cómo definimos las sutilezas de los

significados de los términos “liminalidad” y “heterotopía”, que tienen que ver con la organización y la producción del espacio, y que en definitiva están vinculados. Sin embargo, en relación a sus diferencias, estaría de acuerdo con Kevin Hetherington (Hetherington, 1997, p. 9), según el cual la liminalidad sería más bien la estructura, mientras la heterotopía tiene que ver con el proceso que, a través del cuerpo que significa, está en una producción del “espacio representativo”, y que puede desafiar o incluso romper las franjas de la condición liminal. Defino esto, sobre todo, pensando en la cualidad coreográfica de la producción de las heterotopías afroamericanas, como prácticas de resistencia sociales o escénicas.

Los investigadores de la heterotopía que la formulan en el marco más amplio de la utopía, como Peter Johnson, observan que la heterotopía foucaultiana no sólo contrasta sino que también rompe con la utopía (Johnson, 2006). En este sentido, la heterotopía presenta una perspectiva diferente al relacionarse con las estructuras de poder, aunque esta perspectiva no promete la liberación total respecto del poder. Las heterotopías pueden ser entendidas como un desvío temporal del poder (Topinka, 2010). En caso de la historia peculiar de la cultura afroamericana, tiene sentido vincular las heterotopías con el concepto de liminalidad y ver las heterotopías afroamericanas como espacios de producción mental (si usamos el término de Lefebvre), que son la reacción ontológica al continuo estado de opresión. Es importante analizar las heterotopías afroamericanas desde la perspectiva de deslocalización del lugar imaginario, o de todo tipo de utopías imaginadas conectadas con la migración y con el desplazamiento. Proponemos que este tipo de imaginario tiene relación con el hecho de cruzar el Atlántico en una heterotopía como la del barco del *Middle Passage*.

Es necesario observar que, en conexión con el imaginario utópico afroamericano que produce utopías en los lugares lejanos y hasta cósmicos, las heterotopías, como consecuencia de tal pensamiento, se materializan en el movimiento. Un ejemplo de la heterotopía en movilidad es la ya mencionada *Underground Railroad*, un fenómeno del siglo XIX consistente en una organización, una red de personas, rutas y espacios usados por los esclavos afroamericanos para escapar hacia las regiones de los Estados Unidos libres del régimen de la esclavitud en aquel momento. Desde la ambigüedad del imaginario utópico y heterotópico afroamericano, que abarca lo imaginario y lo real, que acabamos de plantear, hace falta subrayar que la heterotopía del ferrocarril abarca los ámbitos del discurso y toda una serie de acciones que tienen lugar en el espacio físico y en el metafórico al mismo tiempo. Como nos sugiere el nombre, en principio el ferrocarril (*railroad*) es un modo metafórico de imaginar la escapada a la libertad. Después, el concepto se materializa en una heterotopía, que es un discurso puesto en la acción en movimiento, y aunque no tenga un lugar fijo crea un espacio real. La red no era un ferrocarril en su sentido literal, sino un término que describe el sistema del apoyo y la asistencia facilitada para los esclavos. *The Underground Railroad* operaba mayoritariamente en los estados del norte de los EE.UU. y Canadá, apoyado por los abolicionistas y los esclavos liberados que ayudaban a facilitar el asilo, la comida y la guía para los que buscaban la libertad (Britannica, 2024a). La existencia de esta red clandestina se encuentra documentada por primera vez por William Still y su compilación de testimonios del año 1872, recogidos de los esclavos fugitivos y quienes los ayudaban en las dificultades que encontraban en su huida. Por ser el *Underground Railroad* un espacio liminal y heterotópico por su carácter metafórico, y al mismo tiempo vinculado en la realidad, pero sin tener una ubicación estable y permanente, estaba también compuesta por una serie de espacios liminales y temporales usados por

los fugitivos: las zanjas, los sótanos, las cajas, los ataúdes, en los cuales los fugitivos eran pasados como contrabando hacia el paisaje figurativo, cargado con una enorme potencia, de liberación, moviéndose de manera unilateral, donde el tiempo negaba el espacio en las condiciones de la liminalidad. Es una parte poderosa e importante de la cultura afroamericana, considerada como un símbolo de lucha y resistencia. En los períodos más oscuros de la historia afroamericana, *the Underground Railroad* estuvo relacionado directamente con el orgullo, el desarrollo de la agencia personal y política y la realización simbólica de la dinámica de la subjetividad afroamericana.

En las propuestas artísticas de canciones, historias, representaciones literarias y encarnaciones de las expresiones corporales existen discursos metafóricos y completamente imaginarios de las escapadas de esclavitud vinculados con cualquier concepto de movilidad, por ejemplo el de viajar volando. Según Soyica Diggs Colbert, el vuelo representa uno de los deseos afroamericanos por excelencia: la búsqueda de la libertad (DeFrantz, 2014, p. 129). El mito de *flying Africans* empezó como un cuento circulando entre la población esclavizada de los Estados Unidos, que representaba a africanos usando sus poderes sobrehumanos y metafísicos para escapar de la agotadora esclavitud volando a África. La metáfora de los *flying Africans*, aparte de ser puramente imaginaria, se diferencia de otras narrativas de emancipación, incluso las de Frederick Douglass¹⁶: en el cuento de los africanos volando la libertad se consigue a través de la muerte. Por eso, algunos teóricos, según Diggs Colbert, se refieren al hecho de que el mito representa el suicidio masivo llevado a cabo por los africanos. En definitiva, a través de la muerte, los africanos volaban hacia África metafóricamente, huyendo del estado de opresión hacia un

¹⁶ Frederick Douglass (1818-1895) fue un escritor y abolicionista afroamericano. Su mayor trabajo es *Relato de la vida de Frederick Douglas, un esclavo estadounidense* (1845).

estado de libertad, que demuestra la ambigüedad de la muerte en el imaginario de los *flying Africans* (ibid.). En la tradición literaria afroamericana encontramos implicaciones de la liminalidad entre la vida y la muerte, esta última representando la liberación de la esclavitud en las novelas de Toni Morrison, entre otras. Diggs Colbert analiza *The Song of Solomon* (1977) de Toni Morrison desde el punto de vista de la teorización de los *flying Africans* y lo llama “una piedra angular” en el análisis del último como un movimiento (*black movement*), porque representa una migración geográfica y psíquica. La novela pone énfasis en el aspecto performativo del texto, llamando al lector a “oír el texto” y muestra la política del vuelo introduciendo al protagonista, Milkman, quien manifiesta una posición ambigua hacia la muerte (Diggs Colbert, 2014, p. 137). Al final de la novela, Milkman entra en una pelea a vida o muerte con su amigo Guitar: esta es descrita como un vuelo, omitiendo el destino final del viaje, y deja al lector con la cuestión abierta sobre si Milkman murió de muerte física o psíquica (ibid., p. 129).

El tema de la muerte en vida o de la vida después de la muerte atraviesa la narrativa de los *flying Africans*, y según Diggs Colbert pasa por cuatro puntos pivotaes: 1) la descripción de un trabajo agotador; 2) la confrontación con una figura brutal de la ejecución del poder coercitivo; 3) la enunciación de los poderes sobrenaturales dotados a los africanos; 4) una visión de un africano o a un grupo masivo de los africanos yéndose volando (ibid., p. 133). En su investigación del arquetipo de los *flying Africans*, Diggs Colbert acude a la compilación folclórica *Drums and Shadows* (1940) que contiene varias versiones de los *flying Africans* incluso una que inspiró a *Song of Solomon* de Toni Morrison. En su otra novela *Beloved* (1987) la protagonista, una mujer esclavizada escapa al estado libre y enfrenta la amenaza de ser forzada a volver a la esclavitud. Entre la desesperación y el miedo, la mujer mata a su bebé, una niña que veinte años después aparece misteriosamente del río en el cuerpo de una

chica joven (Toni Morrison, 1987). Así volvemos a encontrar la ambigüedad de la muerte como una utopía de liberación de la opresión, que resuena con la heterotopía en movimiento de un continuum del viaje liminal afroamericano, pero con el carácter metafórico.

Una de las reflexiones interesantes respecto al imaginario de la movilidad transatlántica se encarna en la heterotopía de la astronave en las narrativas de la música y la ciencia ficción que operan como respuesta al navío del *Middle Passage*. Esto lo encontramos en la propuesta musical de Bob Marley, quien, siguiendo al movimiento de Marcus Garvey y las ideas del *black nationalism*, propone encontrar el *sí-mismo* africano en el retorno a África; la famosa canción de jazz de Lionel Hampton *Flyin' Home* (1939) sugiere estas reflexiones, así como, según la investigación de Diggs Colbert, la música funk de George Clinton (con sus dos bandas: *the Parliaments* (1952) y *Funkadelic* (1968), quien proclamaba la idea de liberación a través de la innovación tecnológica y la manipulación del espacio (Diggs Colbert, 2014, p. 142). Jayna Brown en su investigación *Black Utopias* también ha tocado los temas del imaginario *sci-fi* y cósmico en la expresión artística afroamericana. El músico de jazz afroamericano Sun Ra (1914 - 1993) consideraba que el lugar ideal para los humanos era “extraterrestre” y “extrahumano”. Ser transportado a las estrellas significaba para él unirse en fusión con los elementos cósmicos. Así, unirse a la nada, saltar a un vacío eterno significa renunciar a sí-mismo. La filosofía de Sun Ra proponía alcanzar un estado más allá de la política de inclusión terrestre. En este sentido Ra era un ascético, según Brown: para él el deseo terrestre era una distracción de una verdad fundamental para la existencia en los planos trascendentales. Vibrar en otras frecuencias, viajar a otros planetas significaba asumir unas estrictas reglas de la autonegación y entrenamiento (Brown, 2021, p. 156).

En la manifestación del deseo de la subjetividad afroamericana de construir una realidad libre de la esclavitud, abre una dimensión a la producción mitológica. El carácter de *Beloved* de Toni Morrison resuena en la historia de las *drexciyas* y sus mitologemas acuáticos -así como también en los motivos místicos y oscuros en la pieza coreográfica de Okwui Okpokwasili *Bronx Gothic*, analizada en el siguiente capítulo. La historia de las *drexciyas* forma parte de las narrativas imaginarias sobre *Middle Passage*, y fue introducida por el dúo de techno *Drexciya* en los años 1990. Cuenta la historia de un mundo subacuático construido por los hijos de las mujeres embarazadas echadas de los barcos de esclavos (Gaskins, 2016). El mundo subacuático representa la heterotopía imaginaria construida por el subalterno, si usamos el término de Gramsci, y el estado en la Sombra jungiana, como será analizado en el siguiente subcapítulo. Las *drexciyas* son un emblema de lo “inferior” modificado como resistencia metafórica, y el deseo de sobrevivir a través de la mutación en lo subacuático. De este modo, vemos hasta qué punto las propuestas artísticas de todas las ramas del arte afroamericano están construidas como sublimación de espacios para escapar: ya fueran imaginarios o reales.

A pesar de su carácter totalmente metafórico, los espacios creados por el imaginario utópico afroamericano tienen un sentido heterotópico por su relación con los lugares reales y la experiencia sociopolítica afroamericana en los Estados Unidos. Como han notado Sybil Newton Cooksey; Tashima Thomas en el simposio “Liquid Blackness” (2022), la experiencia afroamericana en los Estados Unidos es auténticamente gótica, porque el “horror” forma parte de su experiencia cotidiana. Entonces, lo que aparece en el imaginario europeo como una ficción oscura e imaginaria está de hecho instalada como una experiencia sistémica afroamericana no singular. También Paul Gilroy, en su trabajo fundamental *The Black Atlantic: Modernity and Double-consciousness* (1993) destaca que la

formación de la identidad afrodescendiente en el “Nuevo Mundo” puede ser considerada como un proceso actual de viaje e intercambio transatlántico. “El espacio no es sólo metafórico. El Atlántico se convierte en un participante activo en la formación de la *black culture*” (Gilroy, 1993, p. 19). La esclavitud constituye una base ontológica para la experiencia diaspórica, notablemente a través de los fenómenos como el *Middle Passage*, clave para la construcción del concepto de *blackness* en la liminalidad e hibridad (Boyle, 2006). Esta tesis de Gilroy confirma la conexión de las metáforas utópicas con la realidad material que subraya su carácter heterotópico. Sin embargo, lo que vale la pena destacar es cómo las narrativas de la esclavitud se convierten en reflexiones artísticas en los espacios de liminalidad y resistencia para romper el continuum de la base ontológica del *Middle Passage*.

Por otro lado, el pensador afroamericano Fred Moten en su trabajo *Black and Blur* (2002), analiza la génesis de la resistencia negra y de su pensamiento radical, y propone una interesante ubicación del radicalismo negro (*black radicalism*), y de la producción del pensamiento intelectual y artístico afrodiaspórico en la EE. UU. No sitúa a éstos entre los extremos de la binariedad de “cultura occidental frente a memoria africana”, sino que insiste en los nuevos modelos de intervención artística e innovación lírica:

Song is a privileged site of such improvisation, and the not-in-between signifies a collision that guarantees the ongoing presence and the irrecoverable possibility of what gets coded as conditions and foundations. There and not there, not hybrid, not in between marks the presence and loss of Africa. Blackness and black radicalism are not in between but neither one nor the other. New things, new spaces, new times demand lyrical innovation and intervention,

formal maneuverings that often serve to bring to the theoretical and practical table whatever meaning can't. Phrasing, where form—grammar, sound—cuts and augments meaning in the production of content, is where implication most properly resides (Moten, 2017, p. 10).

El pensamiento radical negro (*black radical thought*) planteado por Moten, cuestiona las estructuras fundamentales del conocimiento y, parecido a la heterotopía de Foucault, disrupta, curva, que dobla la sintaxis fundamental:

This is to ask how literary voice and political theory and practice are disrupted by the external and externalizing force of a sound not in between notes and words, not in between languages, in the not-in-between of accent, a sound that bends the regulatory musicological frame of notes, the hermeneutic insistence of the meaning of words, the national imperatives of European idioms, the dialect that reconstitutes dialectic as reason, historical motive, liberatory polyrhythm (Moten, 2002, p. 8).

Dialogando con el autor de *Black Marxism* (1983) Cedric J. Robinson, Moten compara el pensamiento radical europeo con el afrodiaspórico, e insiste que el primero estaba apoyado en y formado por la burguesía, mientras que la resistencia negra tuvo otra trayectoria histórica, otra cultura revolucionaria, formada fuera de las perspectivas históricas de Marx y de Hegel, y bajo una excesiva presión de las limitaciones de los conceptos de clase y de raza (Moten, 2002, p. 9). De este modo, proponemos relacionar las características liminales de las heterotopías afroamericanas, vinculadas con el pensamiento radical negro que defiende Fred Moten, con la tesis de Hetherington, que define la liminalidad como una estructura, y la heterotopía como el proceso mismo de producción del espacio

que rompe esta estructura. La heterotopía del espacio corporal del arte performativo afroamericano todo el rato está desafiando los límites del espacio liminal, ofreciendo nuevos modelos epistemológicos de organización del conocimiento en las obras artísticas, las coreografías, y las *performances*, que ofrecen una mirada crítica a través de los cuerpos, que convocan su trayectoria histórica. Por ende, es necesario según el interés de esta tesis ir dando vueltas a lo que Moten llama “*the in-between*” en la definición de la cultura afro-diaspórica a través del dispositivo de la cultura occidental, como haremos en los próximos capítulos.

La ruptura del orden del espacio occidental que tuvo lugar en el siglo XVI con el comienzo del colonialismo y el comercio transatlántico de los esclavos, concibe la producción de nuevas subjetividades a lo largo del subsecuente desarrollo histórico. Michelle Wright argumenta que la lectura de la representación de la subjetividad negra desde el *mainstream* de la epistemología del *Middle Passage* tiene el riesgo de expulsar otras lecturas de las identidades afrodescendientes a los márgenes del discurso antirracista. De tal manera, los colectivos de mujeres, los miembros de la comunidad LGBTTTQ, los afrodescendientes fuera de los EE. UU. o del Caribe, se quedarían entonces en un estado de semi-inclusión social, del mismo modo en el que se encuentran distorsionadas las aportaciones académicas de los teóricos lusófonos, hispanófonos, asiáticos, *queer*, y feministas (Wright, 2005, pp. 43 - 45). Sin embargo, la autora ve necesario volver a revisar las trampas del *Middle Passage*, que siguen produciendo nuevos argumentos racistas: “The Middle Passage epistemology is just as important today as it has been since its codification in antiracist discourses in the West at the beginning of the twentieth century, because new racist arguments are constantly being invented based on old and long-disproved beliefs” (ibid.). Por tanto, es necesario reconocer la problemática del uso del vocabulario que se

desprende como consecuencia del colonialismo cuando nos encontramos con la terminología relacionada con las identidades y las subjetividades negras. Una complejidad de la nomenclatura del campo semántico que rodea a *blackness* en los estudios africanos y afroamericanos se deriva del amplio alcance de grupos sociales, étnicos y culturales que reivindican sus identidades como *black*. Ello dificulta la precisión en un trabajo académico en el uso de la terminología como “*black*”, “africano”, “afrodescendiente”, “negro”, “*black American*” o “*African American*”, “*blackness*” o “*negritude*” (este ultimo caso proviene de la tradición del pensamiento postcolonial del ámbito francófono). Wright defiende que *blackness* es un constructo artificial, por lo menos porque es imposible abarcar toda la categoría con una definición inequívoca: contra la teoría de que el concepto *blackness* designa un conjunto de cualidades genéticas, décadas de investigación han confirmado como errónea esta afirmación frecuentemente repetida (Wright, 2005, p. 2). Sin embargo, a pesar de que “there is no one gene, history, nationality, language, politics, society, culture, or any other factor that can serve as the basis for the identity category of Black” (ibid.), la necesidad de definir *blackness* sigue siendo actual. Wright, pensando desde la perspectiva de los afrodescendientes de los EE. UU. y de la región del Caribe, defiende que *blackness* en este caso está arraigado en la linealidad espacio-temporal del *Middle Passage*:

Most discourses on Blackness in the United States and the Caribbean locate themselves in the history of the Middle Passage, linking our cultural practices and expressions, our politics and social sensibilities, to the historical experience of slavery in the Americas and the struggle to achieve full human suffrage in the West. These histories are both constructed and

phenomenological: they are a chosen arrangement of historical events (spaces and times) perceived to be the defining moments of collective blackness (Wright, 2005, p. 8).

Sin embargo, es crucial también reconocer la afirmación de Wright, que no son tanto los momentos históricos como sus epistemologías las que formaron los hechos cruciales del *blackness*: son las narrativas de conocimiento que se enseñan, se aprenden, y son transmitidas, intercambiadas y debatidas en las discusiones (Wright, *ibid.*). Por ende, fenomenológicamente, *blackness*, puede ser entendida como “a matter of perception [...] made up of moments of performance in which performers understand their bodies as Black” (*ibid.*), dentro del marco de un evento histórico construido a consecuencia de una configuración deliberada del espacio y el tiempo. De ahí se desprende que la heterotopía afrodiaspórica (o *black heterotopia*, o la heterotopía afroamericana) en el contexto estadounidense debería entenderse desde su relación con la fenomenología del cuerpo negro, o *blackness*, y desde la continuidad lineal de la epistemología del *Middle Passage*.

2.4. El cuerpo afroamericano: raíces de la representación escénica

Human body is powerful, that's why it
is so regulated by the law.

nora chipaumire

Apoyándonos en los acontecimientos históricos y las aportaciones teóricas descritos en los subcapítulos anteriores, es necesario subrayar que la respuesta del cuerpo a la dominación política ejecutadas sobre su físico ha sido fundamental en cuanto a la formación de su subjetividad.¹⁷ Para el cuerpo afrodescendiente resulta dramática la mirada colonial sobre las prácticas de movimiento *vernaculares*,¹⁸ así como su representación escénica. En este subcapítulo, usando como ejemplo la danza afroamericana y la concepción del entretenimiento americano, argumentamos que el orden de la Modernidad influyó en la formación de la imagen del cuerpo afrodescendiente. Además, proponemos que el *black American body* se encuentra situado entre un doble desempeño: por un lado, el cuerpo es un terreno de la resistencia a la dominación colonial a través de sus prácticas vernaculares rituales, sociales, y dancísticas, y por el otro, es usado por los repertorios del entretenimiento escénico americano con objetivos de reforzar su posición del subalterno.

¹⁷ Aquí nos referimos a las subjetividades formadas como resultado del colonialismo occidental, en su relación con las repercusiones y las epistemologías del *Transatlantic Slave Trade* y del *Middle Passage*.

¹⁸ El término “vernacular” es una traducción del inglés de la palabra “*vernacular*”, que se refiere a la cultura popular, específica para una región particular. En el caso de los estudios afroamericanos, se usa el término *vernacular* en cuanto a la danza, la música, el entretenimiento, y otras prácticas populares de la comunidad afroamericana.

El cuerpo afroamericano desarrolla maneras de sobrevivir y guardar en sí la memoria de la herencia africana bajo la presión colonial, adaptando y readaptando sus significados a lo largo de la historia de esclavitud en los EE. UU. y durante más de 150 años de sus repercusiones después de la abolición en 1865. Es necesario observar la dependencia que desarrolla el cuerpo afroamericano con el espacio que produce a lo largo de este recorrido histórico. Jayna Brown observa que, mientras las formaciones sociales dominantes han negado los derechos y libertades básicos del colectivo de la diáspora africana, que incluso ha sido excluidos del ámbito de lo humano, estos cuerpos han adquirido por ello una movilidad ontológica y epistemológica: “Unburdened by investments in belonging to a system created to exclude us in the first place, we develop marvelous modes of being in and perceiving the universe” (Brown, 2021, p. 7). Brown reconoce que un estado de la conciencia desatada tiene el poder de desestabilizar las ideas de las supremacías humanas y crear nuevas maneras de relacionarse, y admite que salvar “la raza humana” como la conocemos sería imposible y esto no es, de hecho, muy grave. Sin embargo, dice que “the untethered state does allow for the possibility of real change on a vast inhuman scale” (ibid.).

Si Foucault destacaba las ferias y las fiestas como espacios heterotópicos (Foucault, 1967, p. 7), Hetherington, refiriéndose a Bakhtín, añadía los mercados y los carnavales como heterotopías que tienen que ver con las libertades, habitualmente prohibidas, pero toleradas por el poder sólo en el marco de esta heterotopocronia particular (Hetherington, 1997, pp. 28-30). Estos espacios tienen que ver con la reconciliación de las ambigüedades, relacionadas con las prácticas y los rituales del *otro*, que toman un giro en la importancia de la presencia corporal. Hetherington señala el doble impulso de expulsión y a la vez atracción en relación al cuerpo *otro*: “Certainly, the historical evidence for the

extensive and punitive legislation against vagabonds and Gypsies is a testament to this fear of the traveling, displaced vagrant” (Hetherington, 1997, p. 64). La contradicción de la repulsión del otro y de la atracción hacía él, y a la vez su reconciliación, pero sólo en casos y lugares puntuales, nos lleva a reflexionar sobre la conversión cristiana de las prácticas de expresión corporal en la esclavitud de la América del Norte y las heterotopías producidas por esta necesidad de encontrar el espacio para ubicar el *otro*. Como nota Sterling Stuckey en su artículo *Christian Conversion and the Challenge of Dance*, para el colonizador europeo, el cuerpo negro¹⁹ producía una especie de ambigüedad erótica, como objeto deseado sexualmente pero también repulsivo. Por eso, como el baile tiene una conexión inextricable con el cuerpo, las observaciones sobre los bailes de los esclavos por parte de los colonizadores blancos desvelan sus ansiedades, miedos y deseos (Stuckey, 2002, p. 39), suficiente como para formar una historia psíquica de los blanco-americanos en lo relativo a su relación con el *otro* y con la encarnación de la otredad a través del cuerpo y la fisicidad. Jacqui Malone, en su estudio de las raíces de los bailes sociales afroamericanos también reconoce esta ambigüedad:

The slaves enjoyed a spontaneity, dynamism, and improvisational flair that reached back to their ancestors in central and western Africa, while the planters believed that a dance must be performed in a precise, unchanging way. Still, white Americans were entranced by the vibrancy of these slave creations and found themselves unable to resist their magnetic pull (Malone, 1996, p. 49).

¹⁹ El concepto “cuerpo negro” se usa en esta tesis como traducción del inglés *black body*, que tiene mucha importancia terminológica dentro del marco anglófono de los estudios afroamericanos.

Tal mecanismo psicológico es debido también a una diferencia fundamental en la comprensión de los conceptos de lo religioso y lo secular entre los africanos y los europeos. Los propietarios de esclavos nunca entendieron que la espiritualidad africana era casi inseparable de las formas de la creatividad y la expresión artística. Muy a menudo no se distinguía entre lo secular y sagrado. Las religiones africanas, a su vez, dice Stuckey, podían satisfacer un gran abanico de las necesidades humanas que en el cristianismo estaban distribuidas por las secciones seculares. Lo sagrado para los africanos no estaba demarcado por el tiempo: los hilos de la espiritualidad y el arte mismo estaban “tejidos en la tela de la vida cotidiana” (Malone, 1996, p. 41). Soyica Diggs Colbert observa la lógica fundamental de los sistemas del pensamiento africanos articulada en el trabajo de Stephanie Smallwood: “the sacred and the secular, the physical and the metaphysical were not separate spheres but rather integrally together and manifest in the material world” (Diggs Colbert, 2014, p. 133). Las prácticas corporales estaban entrelazadas con la espiritualidad y la religión africanas, como lugares de conservación de su cultura que constantemente se enfrentaba al peligro de ser borrada. La danza era una de las principales herramientas para dar una expresión simbólica a su visión religiosa (Malone, 1996, pp. 40-41). Para la mayoría de los africanos, las comunidades sociales y religiosas eran las mismas, y se creía que sus líderes políticos, así como sus ancestros, estaban mediando *entre* la comunidad humana y el mundo de los dioses. A diferencia del dios occidental, los dioses africanos encarnan una variedad de fenómenos contradictorios. La dicotomía entre el mal y el bien, tan presente en la tradición judeo-cristiana, era incomprensible para la cosmovisión africana. Los dioses africanos (como, por ejemplo, los *orishas* de la tradición Yoruba) eran capaces de dar bendiciones y prosperidad, así como de destruir y hacer daño. Similares a los dioses paganos de la Grecia antigua, tenían su naturaleza erótica y requerían sacrificios.

El protestantismo de la América del Norte definió las creencias religiosas como profanas y llenas de pecados y como consecuencia, prohibió estrictamente las prácticas vinculadas con ellas. A pesar de esto, Gordon nota que “much of African religious style, fervor, format, and predisposition in worship persisted in secular vestment” (Hazzard Gordon, 1990, p. 15). La diferenciación entre lo secular y lo sagrado, y la formación de los espacios que se desprendieron de esta oposición, han producido una separación de las danzas entre seculares o de culto religioso, aunque como notan los investigadores incluso Hazzard Gordon, esta separación seguía siendo bastante oblicua (Malone, Hazzard Gordon, DeFrantz, Emery Fauley). Por ejemplo, dos tendencias en los bailes sociales (o “vernaculares”), plantadas en la era de pre-emancipación, se han solidificado e intensificado en la era de post-reconstrucción: la primera es la secularización de los movimientos conectados con los cultos religiosos, y la segunda, la formación de danzas individuales que se desprenden de sus formas grupales (Hazzard Gordon, 1990, p. 81). Ambas dinámicas se ven en las danzas *the ring shout* y *the big apple*. *The ring shout* fue formado junto con el proceso de la cristianización de los afrodescendientes en EE.UU en las plantaciones antes del 1860. Consistía en una danza que se hacía en forma de círculo, con sus participantes moviéndose de una manera percusiva, marcando el ritmo con los *stomps*, *claps* y la percusión en el sentido amplio de la palabra (la percusión corporal, la percusión con el uso de los objetos cotidianos, etc.) , acompañado por el canto cristiano. *The ring shout* y los *spirituals* son ejemplo del nacimiento de la religión afroamericana, manifestada en la práctica corporal. Brenda Dixon Gottschild describe a los practicantes del *ring shout* moviéndose en dirección contraria a las agujas del reloj, mientras cantan improvisando a capela versiones de himnos cristianos, que eran adornados por las técnicas africanas de repetición y polifonía, y acompañadas por la percusión corporal y los ritmos

tocados con los cubos, escobas, y otros objetos cotidianos (Dixon Gottschild, 2003, p. 114). El *ring shout* es un ejemplo de un espacio liminal donde los esclavos preservaron la estética africanista en lo que Dixon Gottschild llama “*American performance*”. No se trataba de un “baile” en el sentido de la palabra que le otorgan los discursos occidentales: respetando las necesidades africanas y europeas, ellos encontraban las maneras de adaptar su danza a la supervivencia bajo las restricciones y las prohibiciones que sufrían. Un ejemplo de ello es el tabú sobre el movimiento de cruzar las piernas, ya que cualquiera manipulación de las pautas de los pies era considerado como una danza (ibid.), y eso no encajaba en la cosmovisión cristiana (DeFrantz, 2012). Así para reconciliar estas ambigüedades y adaptarse a su nueva situación, los cuerpos afrodescendientes tenían que inventar una nueva manera de moverse, de balancear su peso en la danza de los talones a las puntas de los pies, moviendo los pies en diferentes direcciones, rotando las rodillas por dentro y por fuera “sliding, gliding, shuffling, stomping the feet” (Hazzard Gordon, 1990, p. 114). Además, comenzaron a articular el torso y las extremidades en contratiempos y contra-direcciones, añadiendo síncope e improvisaciones por todo el cuerpo. El *big apple*, según Hazzard Gordon, tiene una forma parecida, pero se trata ya de un baile secular, practicado en el contexto urbano a partir de los años 1920 (como indica el apodo de la ciudad de Nueva York).

Pensando el baile como una práctica corporal ritual, como una necesidad ontológica de los africanos esclavizados de preservar su identidad desde la perspectiva de la heterotopía de lo expulsado, podríamos plantear que los espacios *otros* existían en la realidad topológica. En otras palabras, se puede considerar que los espacios *otros* se ubican tanto en los lugares físicos (*honky tonks, jook joints*, las reuniones clandestinas etc.), como en el cuerpo mismo de los afrodescendientes. Encontramos un testimonio de esto en el artículo de Stuckey: “Dance was most difficult of all art forms to erase from the slave’s

memory, in part because it could be practiced in the silence of aloneness where motor habits could be initiated with enough speed to seem autonomous” (Stuckey, 2002, p. 41), y en *Steppin’ on the Blues* (1996) de Jacqui Malone: “Music and dance gave African Americans a sense of power and control - it had a direct impact on their psychic and emotional states and allowed them to drop their masks and articulate their inner feelings” (Malone, 1996, p. 49). Es importante para este capítulo reconocer que los cuerpos de los africanos esclavizados servían como realidad material donde se guardaba la memoria de los acontecimientos y espacios pasados. En el sentido de acumulación y preservación de la memoria, la noción del cuerpo como una heterotopía lo aproxima al espacio del museo o de las librería que, según Foucault, también rompe el orden temporal, ofreciendo un tiempo heterocrónico:

Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques; musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s’amonceler et de se jucher au sommet de lui-même [...] (Foucault, 1967, p. 6).

Para precisar esta comparación del cuerpo heterotópico y heterocrónico con una instancia de la preservación de la memoria como un museo, es necesario aclarar que el cuerpo es un objeto dinámico con un tiempo dinámico y, por ende, se transforma, lo que lo lleva a un lugar liminal de interpretación del archivo de su propia memoria. Según Malone, la música y la danza mantuvieron vivos los valores y tradiciones, así como empoderaron a los afrodescendientes para su expresión individual. A través de estas formas de arte, los esclavizados desarrollaron nuevos estándares estéticos e iniciaron la creación de nuevos modos de expresión (Malone, 1996, p. 49). En estos nuevos modos, el cuerpo existe en una dinámica tan rápida que se convierte en la memoria misma de una danza que está a punto de aparecer.

Hershini Bhana Young, en su libro *Haunting Capital: Memory, Text and the Black Diasporic Body* (2006), comenta que la genealogía de la diáspora africana contiene los trazos de lo que fue “passed on as embodied memory” (Young, 2006, p. 4), y que África es una invención que fue realizada desde fuera de ella, “in a noncontinuous way” (ibid.). Stuckey sugiere que el cuerpo esclavizado ha sido portador de la memoria africana y a la vez un espacio donde se depositó esta memoria, inventando maneras creativas de expresar y manifestar su ancestralidad sin que los propietarios de los esclavos se dieran cuenta (Stuckey, 2002, p. 42). Exponiendo y analizando la conciencia africana en la danza americana, Brenda Dixon Gottschild subraya, en su trabajo fundamental *Black Dancing Body* (2003), que el espíritu y el alma son encarnados en el cuerpo durante la danza, de manera que la expresión se ubica en la carne, en la dimensión corporal. Además, propone que el cuerpo manifiesta el espíritu a través del poder del alma (Dixon Gottschild, 2003, p. 222). El alma, según Dixon Gottschild, representa el atributo de la binariedad cuerpo/mente que actúa en el espacio liminal entre la carne y el espíritu y esto se manifiesta en “*the feel of performance*”. En las culturas del África de oeste y central esto implica la conexión con la tierra para llegar al espíritu (ibid., p. 223). Otro ejemplo de la reconciliación de la ansiedad sobre el cuerpo *otro* por parte de los propietarios de esclavos era permitir la danza de los afroamericanos esclavizados para concederles alivio y descanso, para que dieran un mejor resultado en su trabajo, y para prevenir la “melancolía suicida” (Hazzard Gordon, 1990, p. 7). De este modo, estaban permitidas las reuniones de los esclavos con los propietarios como observadores de ese proceso como espectáculo (parecido a la heterotopía de la fiesta, o de la feria, por la manera de pensar este espacio *otro*). Este abuso de la danza proviene, como vimos, del marco de la epistemología del *Middle Passage*, en cuyos barcos los esclavos estaban forzados a bailar para que “el cargamento” llegara en “buen estado” al mercado de

los esclavos (Malone, 1996, p. 40). La danza de los africanos esclavizados, por ende, es convertida en un objeto, así como los cuerpos que la ejecutan. Por otro lado, los opresores eran conscientes de que la danza de los africanos tenía potencial amenazador para la dominación blanca, por ser una herramienta de contacto social y un mecanismo de asimilación y expresión cultural y política. Por eso la danza estaba permitida, pero con el mayor cuidado y vigilancia, para pacificar el posible deseo de los esclavizados a rebelarse (Hazzard Gordon, 1990, p. 22). En esta tesis pensamos en las heterotopías afroamericanas como una continuación del viaje en el navío del *Middle Passage*, donde el cuerpo juega, como vemos, el papel central. El pasaje del navío plantea el conflicto que se desarrolla de varias formas, hasta los intentos de lucha y resistencia, en las heterotopías que se crean en el “Nuevo Mundo”, donde el imaginario y lo corporal desempeñan un papel significativo. Stuckey nota que la danza, como una de las artes principales africanas, es muy difícil de ser expulsada al olvido, ya que sus valores tienen la capacidad de viajar atravesando fronteras con las víctimas de las formas de opresión más horribles (Stuckey, 2002, p. 42). Entonces, pensar en el cuerpo mismo como una heterotopía tiene potencial coreográfico no sólo en el sentido de la organización del movimiento sino, como lo ha visto Arabella Stanger con la heterotopía del barco, en la posibilidad de atravesar las fronteras, el espacio y el tiempo llevando los códigos inscritos en la memoria de la danza. En otras palabras, el cuerpo tiene la capacidad de retener la memoria de la cultura (Stanger, 2016).

Hablando de los espacios liminales entre las incoherencias de los campos semánticos de las ambas culturas, Stuckey nota que:

In this regard, the ideology of Africans in North America could hardly have been more effectively disguised, since dance to most Europeans was empty of sacred content and to Africans sacred like prayer. A radically different aesthetic masked the multitude of cultural differences between whites and blacks (Stuckey, 2002, p. 42).

Los africanos esclavizados se daban cuenta de esta incoherencia y la aprovechaban para dar espacio a la identidad africana para que sobreviviera a la opresión. Los investigadores de la danza social afroamericana (Robert Farris Thompson, Katrina Hazzard Gordon, Jacqui Malone, Brenda Dixon, y otros) argumentan que una de las características claves de la expresión corporal afroamericana es la burla (*“mocking, derision”*).²⁰ Jacqui Malone propone un testimonio de un antiguo esclavo, que describe el funcionamiento de la danza *cakewalk*, un tipo de entretenimiento consistente en una competición bailada por los esclavos para los propietarios blancos en las fiestas. El ganador de la competición obtenía un premio, una tarta (*cake*), que explica el origen del nombre *cakewalk*. Esta danza se originó como parodia y forma exactamente el espacio liminal entre las visiones de ambos mundos culturales:

Us slaves watched white folks’ parties where the guests danced a minuet and then paraded in grand march, with the ladies and gentlemen going different ways and then meeting again, arm in arm, and marching down the center together. Then we’d do it, too, but we used to mock’em

²⁰Es importante aclarar que los trabajos de dichos autores, en su intento de estudiar la presencia africana en los bailes afroamericanos, nos sirven para entender la presencia africanista dentro del marco norteamericano. Sin embargo, ofrecen una perspectiva de los estudios afroamericanos desde la mirada del “norte global”, que a veces se arriesga a mantener las simplificaciones de las lecturas de los substratos africanos, reduciendo su diversidad cultural y artística a los rasgos que sirven para el estudio de los bailes populares de los EE.UU.

every step. Sometimes white folks noticed it but they seemed to like it; I guess they thought we couldn't dance any better (Malone, 1996, p. 18).

El mocking como herramienta de la interpretación corporal tiene que ver con la observación de Stuckey sobre la incoherencia de la visión del orden de las cosas: mientras los propietarios consideraban que los africanos esclavizados no sabían ejecutar mejor la danza o una actuación de cualquier tipo, como dice el testimonio, los últimos aprovechaban esta ignorancia para hacer una parodia de la vida de los propietarios. De esta manera, protegían el conocimiento de su tradición, en peligro de ser borrada, ocultándola a sus propietarios. De esta manera, aparecieron varios pasos y danzas, como la mencionada *the cakewalk* o *the jig walk*, bailes en pareja con el contacto físico. Podemos interpretar el *mocking* como una de las muchas maneras de manipular un espacio liminal donde la cultura y la identidad africana podrían encontrar su camino para sobrevivir y transformarse clandestinamente y crípticamente, aunque fuera bajo presión y la transformación violenta y continua. Hazzard Gordon nota que los esclavos consiguieron formar unos modelos de cultura capaces de mantener la identidad africana por más de trescientos años, mayormente debido a que los opresores nunca los reconocieron como amenaza.

El cuerpo, en el contexto de su representación en los contextos escénicos, se convertiría en un ámbito aún más problemático desde la concepción de la industria del entretenimiento americana y a lo largo del desarrollo histórico del desempeño de la cultura popular. Porque la corporalidad, en su relación intrínseca con su subjetividad, deviene muy problemática aún más cuando el cuerpo está puesto en los contextos escénicos, o en los lugares donde su *significado* aparece en una situación fuera de la

normalidad de lo cotidiano. Tales representaciones se pueden observar en los orígenes del *show business* americano en el siglo XIX, en el cual se consumían los cuerpos negros desde posiciones racistas y opresivas, construyendo imágenes que servían el sostén del sistema social y político. Entre las formas del espectáculo americano es necesario mencionar los *traveling shows*, los *medicine shows*, los *tent shows* y los *road shows*, que sirvieron como una especie de “televisión del siglo XIX”, por el carácter repetitivo de las muestras de su repertorio, que se representaba de pueblo por pueblo, y también por el eclecticismo de su contenido (incluían danza, música, comedia, prácticas circenses como la acrobacia, e incluso espectáculos de magia) (Malone, 1996, p. 57). Es inevitable mencionar los *minstrelsy shows*, un tipo de espectáculo de entretenimiento que se desarrolló en el comienzo del siglo XIX en los EE.UU junto a los formatos performáticos mencionados. Los *minstrelsy shows* ganaron su mayor popularidad entre 1840 y 1890, y los testimonios muestran que surgieron tanto en Inglaterra como en Estados Unidos (Malone, 1996, p. 51). Los espectáculos consistían en representar las caricaturas de los cuerpos negros, utilizando el tipo de maquillaje llamado *blackface*, que se aplicaba usando un corcho quemado, con la hiperbolización de los labios pintados en rojo. Los *minstrelsies*, en su origen, eran interpretados por cuerpos blancos, muy a menudo humillando a los afroamericanos, representándolos como inferiores. Hemos mencionado a los personajes de *Jim Crow* y *Zip Coon* en los subcapítulos anteriores, que protagonizaron muchos de estos espectáculos, en los que además tenía lugar la apropiación de los bailes y la música de los afroamericanos, interpretados por blancos que aprendieron o copiaron lo que habían observado en las comunidades de los esclavizados. Malone nota que uno de los actores del *minstrelsy*, E. P. Christy, fue influenciado por los afrodescendientes en el sur del país a través de su exposición al material cultural vernacular en sus visitas a el *Congo Square* en Nueva Orleans, y otros

lugares equivalentes en Buffalo y Nueva York (Malone, 1996, p. 52). Brenda Dixon Gottschild propone que el propósito de los blancos de dominar los estilos de la expresión negra para burlarse de ellos iba en relación con mantener en control de la vida y la cultura de los afrodescendientes: “to have the power to be both outsider and insider in relation to Africanist life and culture” (Dixon Gottschild, 1996, p. 83).

Un giro dramático en la historia de la caricaturización del cuerpo negro tuvo lugar con el desarrollo de los espectáculos del *blackface minstrelsy* con elencos negros, en los que los grupos de los actores afrodescendientes actuaban llevando el *blackface*. Este fenómeno lleva el nombre del “black-on-black minstrelsy”, y su popularidad se debe, por un lado, a que muchos esclavos liberados después del 1865 lo veían como una oportunidad de escapar de la pobreza, y por el otro, a la creencia de la época en que los cuerpos afrodescendientes, cuando interpretaban el rol de sí mismos, daban al espectáculo un toque de “autenticidad”, hasta el punto que se anunciaban como “real”, “genuine”, o “bonafide Negroes” (Malone, 1996, p. 54). Los famosos artistas afroamericanos como Bessie Smith, Gertrude “Ma” Rainey, Tom Fletcher, W. C. Handy, Ernest Hogan y muchos otros, iniciaron sus carreras como los artistas de *minstrelsy*. Malone nota que los grupos negros de *minstrelsy* no empezaron a ir de gira antes de 1855, y en los años 1870 finalmente se establecieron en la escena americana, con grandes compañías como *the Hicks and Sawyer Minstrels*, *the McCabe and Young Minstrels*, *the Richard and the Pringle Minstrels*, en activo durante las décadas de 1880 y 1890 (ibid.). Antes de que estas compañías llegaran a obtener reconocimiento en los EE. UU., la escena del *minstrelsy* estaba ocupada mayormente por compañías blancas, con la única excepción de la de William Henry Lane, nacido libre en 1825, y conocido como Master Juba (ibid., p. 53). La complejidad del fenómeno de *black-on-black minstrelsy* en cuanto a la

representación de las identidades afrodescendientes ha sido extensivamente estudiado por Louis Chude-Sokei en su libro *The Last “Darky”: Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora* (2006), quien en su análisis del *blackface* como máscara opta por no reducir su complejidad a un acto de auto-odio ni a una internalización de una auto-imagen negativa. Chude-Sokei lee las caracterizaciones negras de otros cuerpos negros “as more authentic representations of what white racist fantasy had established as historical truth” (Chude-Sokei, 2006, p. 13). La complejidad histórica y política que hacía que los cuerpos negros tuvieran que desempeñar una caricatura de si mismos, lleva a una pregunta que cruza los límites del *blackface*, ya que aunque este maquillaje pierde su popularidad durante el comienzo del siglo XX,²¹ las prácticas escénicas continuaron con representaciones orientalistas y racistas de los cuerpos afrodescendientes.

La paradoja de la industria de entretenimiento americana en cuanto a los artistas afroamericanos consiste en que aquellos artistas que disfrutaron de mayor fama y reconocimiento se quedaron atrapados en el imperativo de la reproducción deshumanizada del *blackness*. Tales celebridades de la época, como Josephine Baker, Bert Williams, Louis Armstrong, the Nicholas Brothers o Bill Robinson disponían de una posición cuyo significado cultural era resbaladizo y multifacético (“slippery and multifaceted cultural signifier”), como ha señalado Hannah Durkin (2010, p. 98). Un ejemplo de tal representación ambigua del cuerpo performativo y virtuoso en su técnica de danza e interpretación es

²¹ Sin embargo, los espectáculos de *blackface* permanecieron hasta los 1980. El uso del *blackface* pierde su popularidad a comienzos del siglo XX, por ello hay que subrayar que no servía ya como un atributo obligatorio para subir al escenario en el caso de los actores afrodescendientes. Jacqui Malone nota que la popularidad del *minstrelsy* como género escénico disminuyó en los años 1890, astillándose en *revues*, *operettas*, *vaudevilles*, *burlesques*, y *farces* (Malone, 1996, p. 57).

el de Bill “Bojangles” Robinson (1878-1949), el bailarín de *tap dance*.²² En la famosa escena de la película de *Hollywood, Stormy Weather* (1943), Robinson representa al personaje Bill Williamson, que se encuentra a bordo de un barco de vapor, y se une a un grupo *minstrels* de músicos viajantes, con los cuales presenta un acto de *sand dance*.²³ De repente, un artista se transforma en una imagen grotesca, al sacudir su mandíbula para hacer sonar los dientes. A pesar del virtuosismo de la técnica del ritmo y del trabajo de pies, la representación del cuerpo negro queda profundamente arraigada en los espectáculos de *minstrelsy* y de *blackface*, aunque el maquillaje como tal no está presente en las caras de los personajes (Robinson, 2010). Además, siguen presentes las implicaciones de nociones estereotipadas sobre “la expresividad negra” como la espontaneidad (el personaje de Williams se levanta energéticamente, saltando de la cama para bailar con los músicos, después de un día extenuante en la plantación), mimetizando los espectáculos de *minstrelsy*. Las implicaciones de su ritmo “de compás sincopado”, “*the multiple meter*”, se sugiere que es “innato” (está palmeando durante la escena, sugiriendo que el ritmo sale de su “subconsciencia”); además, como observa Durkin, el comentario de uno de los personajes de la banda “you got educated feet!” sugiere la separación entre la mente y el cuerpo, que convierte el personaje de Williamson en un bailarín “mental” (Durkin, 2010, p. 100). Aunque la película nunca muestra la presencia blanca en la pantalla, no se suele mencionar que su director Andrew L. Stone, así como el equipo de producción, eran todos blancos, y consecuentemente reflejaban la visión del cuerpo negro desde la concepción blanca de la época, desde la segregación y la

²² Insistimos en el uso correcto del nombre de la danza *tap*, que proviene de *tap dance*. En los contextos hispanohablantes, incluso en las numerosas escuelas en España que se dedican a esta forma de danza, este término muy a menudo se traduce como “claqué”, reduciendo la importancia cultural de la preservación de su nominalización inicial.

²³ *The sand dance* era un tipo de danza en la que el bailarín dispersaba arena en el suelo, y desempeñaba unos pasos rítmicos encima de ella que producían sonidos de arrastramiento (*shuffling*).

era de *Jim Crow* (Durkin, p. 99). El duo de bailarines de tap Fayard y Harold Nicholas, conocidos como *the Nicholas Brothers*, mencionaron que en los rodajes con los artistas negros en las escenas de danza estos eran segregados con el fin de posibilitar el corte de las escenas con la presencia negra para facilitar su gira por los Estados del sur de EE.UU. (Hill, 2000).

Una ilustración opuesta a la de artistas negros como Robinson, quienes se dedicaron a lo que se calificaba como “danza negra” (“*black dance*”) o “expresión negra” (“*black expression*”), son la pareja de bailarines Harold Norton (1912-1985) y Marjorie Webb (1910-2005), conocidos como Norton y Margot. Brenda Dixon Gottschild ha visibilizado su historia en el libro *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era* (2000). A diferencia de los artistas que representaron las danzas que se consideraron propiamente “negras” de la era del *swing*, como el *lindy hop* (Whitey's Lindy Hoppers), el *tap* (Bill Robinson, the Nicholas Brothers), el jazz, las danzas exóticas que, eventualmente, cruzando la barrera del color llegaron a los lugares lucrativos del espectáculo blanco, Norton y Margot optaron al contrario por los repertorios de las danzas que se calificaban como “blancas”: vals, tango, rumba, bolero, etc. (Dixon Gottschild, 2002, p. 269). Eran una compañía de adagio, entrenados en las técnicas de ballet con Louis Chalif en Nueva York, aunque nunca llegaron a obtener una formación profesional, ya que estas posibilidades estaban cerradas para los afroamericanos (ibid.). Por tanto, el dueto moldeó su actuación siguiendo el estilo del *ballroom* de la era del *swing* blanco (parecido al de Frank Veloz (1906–1981) y Yolanda Casazza (1908 - 1995) (Dixon Gottschild, 2000, p. 6), sin nunca alcanzar llegar a representar en Broadway ni en otros locales de importancia, quedando así invisibilizados en la historia de la danza (Dixon Gottschild, 2002, p. 269). Dixon Gottschild nota que “the few slots open for African Americans in white show business called for

stereotypes, whether of rhythm and speed, laxity and insouciance, servility, or sexual heat” (ibid.). Como consecuencia, los imperativos racistas del sistema de las artes vivas no les dejaron alcanzar el éxito, del cual disfrutaron los bailarines blancos que desempeñaban el mismo repertorio, o los bailarines negros que ejecutaban lo que se esperaba de ellos: *black dance*. Según la investigadora, “whites could appropriate black performance styles, trends, and traits and offer them for praise and profit as their own in white performance venues, but the equation was not acceptable when it went the other way” (ibid.). Rechazados por los locales blancos, el dúo trabajaba en las actuaciones de vaudeville, y eran bien acogidos por algunos en la comunidad afroamericana, a quienes gustaba el tipo de la identidad dancística que proponían Norton y Margot.

Por cierto, la lectura de las máscaras que el cuerpo negro “consentía” ponerse para la ejecución de su arte escénico debe realizarse teniendo en cuenta la complejidad de las relaciones sociales, políticas, económicas y psicológicas que se cruzaron dentro de las subjetividades de los artistas afrodescendientes a lo largo de la trayectoria histórica del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. Celebridades como Bert Williams, Josephine Baker o Bill Robinson jugaban con las significaciones ambivalentes enfrentadas en el terreno de sus cuerpos. Durkin hace la interesante observación de que Bill Robinson jugaba con la imagen del “*primitive*” para facilitarse la oportunidad de desarrollar su técnica de tap, una forma de arte muy personal, y de tal manera, rebatir la homogenización de las representaciones de las habilidades artísticas afroamericanas (Durkin, 2010, p. 102). Josephine Baker aprovechaba el gusto del público por las imágenes exóticas y eróticas del cuerpo negro femenino para lucrarse y ganar una visibilidad que usaba a su vez como dispositivo de resistencia a las políticas segregacionistas de las

instituciones de entretenimiento.²⁴ Bert Williams, actuando con *blackface* y poniéndose la doble máscara, ajena a su identidad afrocaribea²⁵, la subvertía para comunicar una realidad trágica detrás de una imagen cómica. Por lo tanto, estos artistas representaban lo que Henry Louis Gates llama “significar encima de sí mismo” (Gates, 1988, p. 25, 124, 167, 240), y la lectura unilateral de su imagen de *minstrelsy* como “monstruosa” o “despectiva” corre riesgo de reducir las posibilidades artísticas y las miradas críticas que ellos provocaron por el hecho del resignificar a través del desempeño de sus cuerpos. El coreógrafo y artista de *performance* Jaamil Olawale Kosoko convoca esta trayectoria artística para proponer su “discourse upon a text” (Gates, 1988, p. 21), o el significarse encima de sí mismo. Proponemos una lectura detallada de su obra en el capítulo 3 de esta tesis.

Por último, siguiendo a Fred Moten, propondremos una mirada a los actos de “consentimiento” de la imagen de los dichos artistas, desde lo que el pensador afroamericano definió como *nonperformance* en su relación a la *blackness*, en su discurso en el MoMa de 2015 titulado *Blackness and Nonperformance* (Moten, 2015). Moten acude al caso de la esclava Betty quien, después de la sentencia judicial de su liberación de la esclavitud, optó por volver a casa de sus propietarios. Moten propone una lectura de este caso a través del término “nonperformance of freedom” (Moten, 2015). Betty renuncia a la libertad otorgada cometiendo un acto radical contra lo que se esperaba de ella. Williams, Baker y Robinson no optan por “desempeñar la libertad”, como lo muestra Moten, rechazando la posibilidad de convertirse en una caricatura de sí mismos en sus actos escénicos. Sin embargo, como hemos

²⁴ Un ejemplo de ello tuvo lugar en 1951 en la Copa City, cuando la cantante rechazó actuar frente a un público segregado, presionando a los organizadores para que tuvieran que bajar la limitación para la noche de su actuación. Phyllis Rose, la autora de la biografía de Baker, nota que “The breaking down of color lines in nightclubs, hotels, and restaurants became her specialty” (Rose, 1989, p. 213).

²⁵ Bert Williams nació en West Indies, y su identidad ha sido liminal y problemática en relación a la subjetividad que intentaba crear en sus actuaciones de *blackface* (Louis Chude-Sokei, 2006).

establecido, en la medida en que sus actuaciones tienen un significado sobreinscrito al de su propia danza, aprovechándose de los beneficios que les trae el *nonperformance* desempeñan la *performance* de otra manera. Por ende, la *performance* de Williams, Baker y Robinson consiste en su *nonperformance*, o en el rechazo del desempeño de la libertad. Elaboramos más detalladamente el concepto del rechazo en la lectura de las obras de la coreógrafa y creadora de Zimbabwe, nora chipaumire, en el capítulo 5 de esta tesis.

2.5. En el margen: el racismo y la Sombra jungiana

En su propuesta de psicología analítica, Carl Gustav Jung destaca unos arquetipos que forman el inconsciente humano. Los arquetipos del Anima/Animus se relacionan con el mundo interior, el de Persona con el mundo exterior, y el de Ego (que puede entenderse como un cuerpo ejecutivo de la Persona) abarca la complejidad de la identidad junto con su reverso, el arquetipo de la Sombra. Según Jung, el arquetipo de la Sombra se define como el lado inconsciente de la personalidad, caracterizado por rasgos y actitudes que el Yo no reconoce como propios, y está formada por la energía psíquica reprimida que se proyecta al exterior. Completando el arquetipo de la Persona, la Sombra es definida por Jung como una parte escondida, oprimida del inconsciente humano (Jung 1959, p. 8). Para Jung, la Sombra es algo que la persona no quiere ser y su mala integración o rechazo a su reconocimiento pueden causar conflictos y problemas entre los individuos y los grupos, ya que las resistencias del psique muy a menudo están acompañadas por sus proyecciones en el *otro* (ibid., p. 9). La Sombra puede ser individual o colectiva, determinada por la experiencia intergeneracional o histórica, o aparecer como una oposición a los valores, tanto individuales como colectivos. El concepto de la Sombra es una de las grandes contribuciones de Jung en la psicología, que él desarrolló en el comienzo del siglo XX a partir de la obra de su antecesor austríaco Sigmund Freud (1856 - 1939). Según Jung, cuando la Sombra está activa, normalmente, a través de la proyección, se carga con el afecto y lleva una vida autónoma que está fuera del control del Ego. Jung pensó la Sombra inextricablemente vinculada con el mecanismo de la compensación respecto de la actitud consciente, tanto individual como colectivo (ibid.). Los jungianos distinguen la Sombra personal, la colectiva y la arquetípica. Sin

embargo, en esta tesis proponemos tomar la noción de Sombra colectiva para desarrollarla y expandirla hacia el contexto del imperialismo occidental y la esclavitud de los afro-americanos. La Sombra arquetípica, según Jung, originalmente tiene sus raíces en el terreno mitológico, religioso, y pertenece al campo del inconsciente colectivo. El ejemplo más ilustrativo según Ann Casement, se encontraría en los últimos trabajos de Jung cuando, basándose en el Viejo Testamento, propuso que Yahweh y Satán eran los dos lados de la misma deidad (Casement, 2006, p. 105). El fenómeno de la Sombra varía según las culturas: una cosa que es aceptable en una cultura puede ser inaceptable en otra; también esta variación es posible según la época: un fenómeno en de la misma sociedad puede ser celebrada hoy en día aunque hace cien años fuera inadmisible (ibid., p. 96).

Dado el breve contorno de los conceptos básicos de la Sombra de Jung, en el contexto de esta investigación hace falta introducir las nuevas perspectivas jungianas que polemizan con el mismo Jung. Si estamos analizando el Sí-mismo, el Otro y la Sombra jungianos dentro de la dicotomía “opresor-oprimido” y “blanco-negro” en la dinámica de la distribución del poder en los EE.UU., es necesario acudir a la disección de la teoría de Jung por parte de sus discípulos afro-americanos, como Fanny Brewster, Farhad Dalal, Andrew Samuels y Michael Vannoy Adams, entre otros. Siendo todos ellos discípulos de Jung, coinciden en cuestionar el carácter eurocéntrico de su manera de abordar el universalismo de la psique humana, así como los apuntalamientos racistas de sus investigaciones. Sin embargo, esta crítica a Jung no pretende destruir sus ideas, sino usar el instrumento desarrollado por él (en particular, el arquetipo de la Sombra), para entender mejor el fenómeno de racismo. Como muchos científicos e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, Jung amplificaba la terminología de la distinción entre la mentalidad “primitiva” y la “civilizada”. El pensamiento de Jung llega a ser racista

cuando especifica que los estados mentales “primitivos” (que suelen ser los procesos inconscientes) equivalen a los humanos “primitivos”, y por ende ve la psique de las personas de color como menos desarrollada e inferior que la de la gente blanca. Este punto de vista fue expuesto por Farhad Dalal en su estudio *The Racism of Jung* (1988). Dalal pone en duda el *status quo* de Jung como el “gran unificador” del inconsciente colectivo “equilibrador” de la raza humana (Dalal, 1988, p. 1), con el extenso testimonio y el ejemplo de los escritos de Jung. Los post-jungianos que revisan las raíces racistas de las ideas de Jung, exponen que las teorías psicoanalíticas incluyen una noción de racismo interno como estructura psíquica universal, y que las estructuras de los códigos de color (*color coded structures*) se reflejan en la estructura de la psique (Dalal, 1998, 2002). Las teorías notables post-jungianas incluyen reflexiones sobre la imaginación multicultural y la diferencia cultural en el inconsciente colectivo (Adams, 1996), y la idea de los complejos culturales como factores en la creación y funcionamiento de los colectivos grandes, incluso aquellos que se basan en la diferencia racial y étnica (Kimble, 2014). El jungiano británico Andrew Samuels reconoce la documentación presentada en la crítica a Jung aportada por Dalal, pero propone que Jung se compromete con la idea de “la nación” más que con la de “la raza”, “legitimando las diferencias psicológicas de lo innato entre las naciones” (Samuels, 1993, p. 313).

Sin embargo, el concepto de la Sombra en la psicología analítica es una cuestión abierta a la crítica. Jung hace equivaler las ideas simbólicas de la oscuridad de las emociones posesivas a lo que él llama “las personas primitivas”, considerando que tienen un nivel de personalidad más baja y carecen de juicio moral. La junguista afroamericana Fanny Brewster estudia la relación entre la psicología analítica y los afroamericanos, en particular diseccionando el racismo de la Sombra, así como defendiendo que el

estudio de la experiencia afroamericana puede hacer una gran contribución a la teoría jungiana. Brewster cuestiona la discrepancia que existe en la relación de Jung hacia los arquetipos y la cultura, oponiéndose a la suposición de que el inconsciente es universal e independiente de los factores culturales o raciales. Brewster critica el método de Jung consistente en analizar los sueños de 15 afroamericanos para justificar su teoría del universalismo del inconsciente colectivo sin tomar en cuenta el fondo histórico y cultural de los pacientes, ni enfrentando su propio dispositivo europeo y sus prejuicios culturales y racistas (2017). Además, a Jung le critican por apropiarse de las culturas africanas y dejar a los africanos en el eslabón más bajo de la jerarquía (un ejemplo destacado por Brewster sería la “*participation mystique*”, según describen los antropólogos a los africanos reuniéndose y perdiendo el estado de conciencia) (Brewster, 2020, 50:48-52:00). Fundamentalmente, la investigadora jungiana se refiere a que los afroamericanos tienen la particularidad de integrar la Sombra individual y colectiva, debido a razones históricas derivadas de la opresión, que Jung no tomó en cuenta (ibid.). Además, nota que en la sociedad americana, “African American people are living the Shadow of the Union Psychology as well as of the society, that is saying that we were nothing, and we were the darkness in a way that it was negative and the worst of everything” (ibid., 36:00-38:18). Los afroamericanos, por ende, “became the shadow of the whites” (ibid.). La obra de Franz Fanon, pensador, filósofo, y psicólogo francés-caribeño de origen martiniqués (1925-1961), resuena en esta declaración, ya que describió el orden europeo de la siguiente forma: “En Europa, el hombre negro simboliza el mal. [...] El perpetrador es el hombre negro; Satán es negro; uno habla de la oscuridad; cuando eres asqueroso, eres sucio, y esta suciedad se proyecta en la suciedad física y moral” (Fanon, 1952, p. 165). Aquí Fanon sigue observando cómo concuerda esta imagen en el mismo lenguaje:

La oscuridad, las sombras, la penumbra, la noche, el laberinto del inframundo, las profundidades turbias, ennegrecer la reputación de alguien; y por otro lado, la mirada brillante de la inocencia, la paloma blanca de paz, la luz del paraíso, el hermoso bebé blanco [...] cuánta paz hay en esta frase, que no tiene nada que ver con el hermoso bebé negro: los adjetivos literalmente no se encajan (ibid., p. 166).

Brewster menciona el complejo de color planteado por Jung (los complejos según Jung son los nudos de las emociones, las memorias, las percepciones y los deseos depositados en el inconsciente humano), afirmando que no se había desarrollado una plataforma de estudios en la Unión Internacional de Estudios Psicológicos que prestara atención a la experiencia de la comunidad afroamericana, y tampoco hay profundización en el tema del complejo de color. Quien se aproximó a esta cuestión fue Michael Vannoy Adams en su libro *The Multicultural Imagination: Race, Color, and the Unconscious* (Adams, 1996), donde propone el estudio de la relación de las condiciones histórico-políticas y el inconsciente de los africanos y la diáspora africana, refiriéndose a las perspectivas decoloniales desde el psicoanálisis de Franz Fanon y Alice Walker (ibid., pp. 159-178), analizando los sueños sobre el “cambio de color” en los pacientes (ibid., pp. 1-17, 210-226), y ofreciendo el análisis del “complejo del color”, mencionado por Brewster (ibid., pp. 120-142). Una idea mencionada por Adams en su análisis del complejo de color, es que el color liminal: ni blanco, ni negro, es América tienes que ser uno de estos dos. Lo que queda en el medio - es una zona gris de la indeterminación (Adams, 1996, p. 4).

Franz Fanon consiguió adaptar el concepto de Jung a un paradigma antirracista y decolonial. En uno de sus estudios fundamentales, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), propone una mirada a la psicología en su relación con el colonialismo, y nota que:

La civilización europea se caracteriza por la presencia, en el corazón de lo que Jung llama el inconsciente colectivo, de un arquetipo: una expresión de los malos instintos, de la oscuridad inherente a todo ego, del salvaje incivilizado, del Negro que duerme en cada hombre blanco. Y Jung afirma haber encontrado en los pueblos incivilizados la misma estructura psíquica que retrata su diagrama (Fanon, 1952, p. 164).

Fanon critica a Jung por haber presentado unas teorías sobre el inconsciente de los afrodescendientes basadas en conclusiones generalizadas, y continúa proponiendo que el inconsciente colectivo no es universal y neutral, sino culturalmente e históricamente condicionado:

Jung sitúa el inconsciente colectivo en la materia cerebral heredada, pero el inconsciente colectivo, sin que tengamos que recurrir a los genes, es pura y simplemente la suma de prejuicios, mitos, actitudes colectivas de un grupo determinado... Jung ha confundido instinto y costumbre. En su opinión, de hecho, el inconsciente colectivo está ligado a la estructura cerebral, los mitos y los arquetipos son engramas permanentes de la raza. Espero haber demostrado que nada de eso es así y que, de hecho, el inconsciente colectivo es cultural, es decir, adquirido (ibid., p. 165).

Tomando en cuenta la propuesta de Fanon, podríamos asumir que el inconsciente colectivo supremacista blanco es una construcción cultural, y es similar a la teoría de Superego de Freud. También podríamos añadir que la Sombra es aquello que el Ego blanco no quiere enfrentar. Jung explicó que:

La Sombra es un problema moral que desafía a toda la personalidad del Ego, ya que nadie puede volverse consciente de la Sombra sin un esfuerzo moral. Tomar conciencia de esto implica reconocer los aspectos oscuros de la personalidad como presentes y reales. Esto es la condición esencial para cualquier tipo de autoconocimiento y, por ende, encuentra una resistencia considerable (Jung, 1958, p. 8).

En Estados Unidos, cuya trayectoria histórica es muy diferente de la de la Europa de Jung, lo que se omite es la memoria colectiva del genocidio de los indígenas americanos por parte de los colonizadores blancos, de la esclavitud, del terror racial después de la Reconstrucción, y de la continua opresión de los nativos y los afroamericanos. Esta es la Sombra que no pudo procesarse en el inconsciente colectivo de la sociedad norteamericana. Además, la política institucional de EE. UU., según nota Audre Lorde en su ensayo “America’s Outsiders”:

Institutionalized rejection of difference is an absolute necessity in a profit economy which needs outsiders as surplus people. As members of such an economy, we have *all* been programmed to respond to the human differences between us with fear and loathing and to handle that difference in one of three ways: ignore it, and if that is not possible, copy it if we think it is dominant, or destroy it if we think it is subordinate, But we have no patterns for

relating across our human differences as equals. As a result, those differences have been misnamed and misused in the service of separation and confusion (Lorde, 1991, p. 211).

De tal manera, la escritora afroamericana subraya la mala integración, o no-integración de la Sombra colectiva en los mecanismos de la economía y producción. Sin embargo, aunque Jung es generalmente criticado por sus seguidores, los jungianos corrigen su aportación señalando que su universalismo nace de una perspectiva sesgada. Utilizando sus ideas, los jungianos las llevan “más allá de Jung”, (Kulkarni, p. 245), sobre todo revisando la teoría de la Sombra para utilizarla para un mejor entendimiento de fenómenos de difícil integración como el racismo.

En esta tesis me interesa pensar la relación entre la utopía, la heterotopía y la Sombra jungiana en el contexto de las prácticas corporales afroamericanas. En su ensayo de 1967, en principio Foucault no otorgaba a las heterotopías un carácter distópico, o totalmente “negativo”, mostrando un abanico de espacios variados de manera neutral. Las heterotopías de opresión y la resistencia, en su conexión con el imaginario de liberación colectiva, son los espacios específicos, analizados en esta tesis. Sin embargo, tomando en cuenta el contexto del colonialismo occidental, establecemos una relación entre la utopía, la heterotopía y la Sombra, estirando y desgranando el sentido que pueden tener. La utopía, por ende, inicialmente el sueño de un colectivo, puede acabar siendo el infierno de otro, y la heterotopía puede a su vez convertirse en una Sombra de la utopía. William Du Bois subrayó la doble naturaleza de la utopía, “a place that can be a hell-on-earth as much as it can be a terrestrial paradise” (citado en Stanger, 2016, p. 11). El espacio “lúcido” del sueño utópico tendría por detrás el lado de la Sombra, si pensamos su doble naturaleza desde el punto de vista de la psicología analítica y la arquetipología

jungiana. La heterotopía entendida como un espacio repositario de lo *otro* expulsado a un lugar oscuro aparece como un espacio-sombra. Las heterotopías afroamericanas, según Jayna Brown, constituyen una especie de estado de Sombra (*shadow state*), como destaca en su libro *Black Utopias*: “What I am claiming is that it is in precisely this shadow state that we have built, and continue to build, alternative worlds, in this dimension and in others, and practice alternative ways of being alive” (Brown, 2021, p. 7). Como nota Jayna Brown, el espacio donde fue expulsada la experiencia afroamericana, excluida de las narrativas dominantes, forma una especie de espacio *otro*, un *shadow state*, que también es un lugar de partida del imaginario radical afroamericano. De la acumulación de narrativas y espacios “en la sombra” se desprenden los discursos imaginarios y reales sobre la liberación respecto de las narrativas dominantes opresivas. En los próximos capítulos examinaremos la diversidad creativa mediante la cual el imaginario radical afrodiaspórico ha formado sus heterotopías en las dimensiones artísticas.

3. SIGNO: INDETERMINACIÓN

3.1. *#negrophobia* de Jaamil Kosoko: *the crossroads*.

La pieza de Jaamil Olawale Kosoko *#negrophobia* fue estrenada en septiembre de 2015, comisionada por Gibney Dance. Según declara el artista en la sinapsis, su intención en *#negrophobia* era examinar el miedo erótico asociado a los cuerpos afrodescendientes dentro de la sociedad americana contemporánea (Kosoko, s.f.). La pieza, de una hora y media de duración, consiste en una *performance* interdisciplinar, que convoca distintos medios de expresión, como el movimiento, el discurso hablado, los elementos musicales, tecnológicos (involucrando la reproducción de la grabación en vivo), e interactivos con el público. La pieza tiene lugar en una sala, cuyo espacio está organizado en forma de cruz, con el público sentado en los cuatro espacios cuadrados que habilita la cruz. Participan en él dos intérpretes, uno de ellos Kosoko mismo, que invitan al público a atestiguar y a participar en los actos performativos desempeñados en el escenario. El creador considera *#negrophobia* como una “performance lecture and rituals séance” (ibid.), yuxtaponiendo lo que llama “paisajes exteriores” (dos pantallas con videoproyecciones) y “paisajes interiores” (la función que está teniendo lugar en el escenario) para exponer “a confessional identity-mashup where visual and performance aesthetics collide in a face-off of self-revelation, ecstatic theatricality, and discomfort” (ibid.). Según la declaración artística de la pieza, su espacio artístico es “agresivamente multidisciplinar” y confronta al público con un homenaje a los afrodescendientes muertos, convocando mientras tanto todo un corpus de textos de intelectuales afroamericanos. Desnudando las ambigüedades del deseo y el miedo, *#negrophobia* acude a los temas de la pérdida, el dolor, la misoginia, la transfobia, la masculinidad negra y los constructos

patriarcales de la sociedad (Kosoko, s.f.). La pieza es una respuesta al dolor experimentado por la historia personal del autor, determinada por el asesinato del hermano menor de Jaamil Kosoko por parte de la policía, y una propuesta de investigación sobre la masculinidad afroamericana. Junto con la artista IMMA/MESS²⁶ y el compositor musical Jeremy Toussaint Baptiste, Kosoko presenta en el espacio escénico unos cuerpos empoderados, forzando al público a contemplar cómo ellos también podrían estar involucrados en la construcción de varias formas de racismo.

La propuesta *#negrophobia* de Jaamil Kosoko presenta varias capas semióticas que se cruzan en la obra. Merece la pena empezar por la interpretación de la organización del espacio escénico, que es complejo y abarca todo un dispositivo de imágenes que van sucediéndose y solapándose. Kosoko crea una estructura espacial cerrada en el escenario, que dispone de pantallas y proyecciones que reproducen vídeos, acompañados de la reproducción de la grabación instantánea de la acción que se va desarrollando en el escenario, lo que crea un conjunto de fugas visuales. La estructura del escenario en forma de cruz funciona como una especie de trampa para el público, que queda expuesto a una experiencia íntima en relación a la acción que tiene lugar en el escenario: permanece visible, cercano a la acción, a veces sus caras son grabadas o es involucrado en alguna actividad que los *performers* les piden hacer. Una variación del *seating in the round* hace que el público no tenga salida posible de esta experiencia, “forzado” a mirar toda la función desde una posición incómodamente íntima. Este aspecto dialoga con las propuestas espaciales de otras piezas, como *Bronx Gothic* (2017) de Okwui Okpokwasili y *portrait of myself as my father* (2016) de nora chipaumire, que estudiaremos a continuación, que también invitan a su público a una experiencia colectiva, incomodándolo y desafiándolo, sin darle

²⁶ En las siguientes menciones, me referiré a IMMA/MESS con la contracción de su nombre: “IMMA”.

ninguna posibilidad de escapar. Como en *Bronx Gothic* de Okwui Okpokwasili, esta cercanía aproxima al público a una experiencia liminal, encerrándolo en una trampa análoga a la generada por las relaciones del poder a las que están sujetos los cuerpos afrodescendientes a diario. Podríamos observar otra similitud con la pieza *portrait of myself as my father* de nora chipaumire, en la medida en que en esta última el espacio escénico está organizado como una pista del *boxing*, con una sola entrada iluminada por un foco que lleva al escenario, que el público tiene que atravesar para buscar su asiento. Estas piezas, junto con la de Kosoko, proponen una organización del espacio escénico de una manera inmersiva y hasta cierto punto, hermética. A lo largo del desarrollo de la función, Kosoko introduce imágenes, textos, objetos, discursos, canciones, desafíos e incomodidades en el espacio, llegando prácticamente a “sofocar” el público con múltiples capas de tejido compositivo de la pieza.

Los intérpretes en el escenario son tres, como hemos dicho: el propio Kosoko, el diseñador de sonido Jeremy Toussaint-Baptiste y el modelo y artista de movimiento IMMA. Este último, que aparece desnudo pero con tacones, representa la sexualización del cuerpo como objeto de obsesión y fetichización. IMMA se mueve por el espacio, bailando una danza que resuena al *voguing* (la danza afroamericana practicada en los años 1980 en las comunidades *queer*) mientras va grabando lo que ocurre en la sala con su móvil, que se va retransmite en directo por las pantallas. La grabación con el móvil es muy importante en la pieza, ya que puede leerse desde una doble perspectiva. La primera es la visualización de los acontecimientos a tiempo real a través de las pantallas de los dispositivos electrónicos: la cultura actualmente la consumimos de manera habitual desde una distancia segura a través de la pantalla. En su uso habitual, las pantallas funcionan como una ventana al mundo y, a la vez, como generadoras de un espacio heterotópico, ya que permiten estar muy cerca de lo que se

retransmite, pero en un espacio seguro a la vez. Sin embargo, las imágenes proyectadas en la pieza de Kosoko son de una extrema violencia: muestran las protestas de la población afroamericana y de movimientos como *Black Lives Matter* y, consecuentemente, exhiben el racismo institucional y la brutalidad de la policía en los Estados Unidos. La dimensión heterotópica de la obra no es solo un efecto indirecto de la representación, sino que es conscientemente motivado por Kosoko. Ejemplo de ello es la escena en la que IMMA se estira en el suelo en frente de la cámara del móvil, moviéndose de una manera voluptuosa que recuerda por momentos a prácticas sexuales agresivas o a la violencia policial, mientras su imagen se proyecta encima de otra pantalla en la que se transmite una entrevista a Nina Simone en la que habla del renacimiento de la identidad afroamericana y lucha por su visibilidad a través de la memoria (Kosoko, 2016, 47:00). Otra perspectiva de lectura que invoco en relación a la fisicidad del cuerpo, es la de poner en relieve la corporalidad como objeto el control y vigilancia por parte del poder. Las teorías sobre la vigilancia fueron iniciadas con el estudio del panóptico por parte de Michel Foucault (1975, p. 170). Pero en esta pieza resulta de sumo interés el desarrollo que le dio Zygmunt Bauman en *Vigilancia Líquida* (2013), (2013), en la medida en que se centra en el llamado fenómeno post-panóptico, es decir, la vigilancia de la sociedad a través de los medios tecnológicos actuales. El término “panóptico” fue ideado por Jeremy Bentham en 1791, y Foucault concibe esa estructura nacida para distribuir el poder en la prisión como metáfora del control en un sentido más amplio, aplicándola a la totalidad de nuestra sociedad. A través del dispositivo de vigilancia, la sociedad se vuelve disciplinada y su actividad se ubica bajo el control constante de las autoridades. Foucault argumenta que con la concepción de la prisión han cambiado las estructuras de las instituciones que organizan la vida social (Foucault, 1975, p. 203). El espacio de *#negrophobia*, además de no permitir la

posibilidad de escapar, representa un entorno donde todas las personas permanecen visibles, vigiladas, con el *performer* (un cuerpo negro que va cambiando de identidad y de disfraces constantemente) colocado en el centro como un observador panóptico. Kosoko, en este caso, hace una inversión parecida a lo que llevó a cabo Okwui Okpokwasili en la pieza *Witch Hunt*, invirtiendo los espacios negativos y positivos: con la disposición escénica cambia el posicionamiento de los roles vigilante y vigilado. En caso de *#negrophobia*, se convoca el discurso habitual de que en la vida cotidiana somos observadores seguros a través de las pantallas de la violencia que se ejecuta en el cuerpo afrodescendiente, pero la estructura panóptica de este espectáculo subvierte este discurso situando al público no solamente en situación de sentirse vulnerable mientras observa desde una distancia cercana e incómoda, sino que además lo hace partícipe de la experiencia de sentirse vigilado, grabado sin su permiso y a veces sujeto a una brutalidad o violencia impuesta por el intérprete. Por un lado, el público es “observador” y “vigilante” de los *performers*. Esta sería la relación clásica de un público en un espectáculo. Pero al invertirse la estructura panóptica, vemos como la figura del panóptico en el espacio escénico de *#negrophobia* sigue desarrollándose en su semiosis, generando tensiones de sentido y de perspectivas en relación con la cuestión de la vigilancia, hecho que se intensifica en la medida en que IMMA va grabando con el móvil todo el espacio, con sus participantes y público incluido. Una escena de danza de Kosoko con IMMA, con implicaciones sexuales de sumisión, también convoca los conceptos de control, vigilancia, explotación, por lo que el juego con las dinámicas del poder insiste en la dimensión opresiva que puede llegar a tener en relación con el cuerpo afrodescendiente que está forzado a entrar en ella (Kosoko, 2016, 33:37). A su vez, las cámaras instaladas entre bastidores y en los camerinos de la sala no pierden la visión del cuerpo cuando este desaparece del escenario. Esta vigilancia permanente,

que no distingue entre espacio público y privado, conecta con la observación de Hetherington, que vincula el modelo del panóptico y la heterotopía como orden social de la modernidad, de manera que “modern social practices, modern institutions and modern social identities could all be described as some of the effects that emerge from the alternate modes of ordering found in heterotopic sites.” (Hetherington, 1997, p. 70). Según esta definición, las prácticas de la vida moderna se desprenden de los modelos heterotópicos, y están representadas en *#negrophobia* de Kosoko en la forma de organización del espacio de vigilancia, contribuyendo a la indeterminación semiótica del espacio escénico, que se desarrolla como otra heterotopía.

La estructura en una forma de cruz del escenario, cargada de simbolismo y connotaciones figurativas, puede leerse en relación al espacio liminal del cruce de caminos (*the crossroads*) de los arquetipos yoruba, muy presente en su cultura vernacular, y que constituye una de las heterotopías afroamericanas (Gates, 1988). Según la leyenda, el *bluesman* Robert Johnson (1911 - 1938), siguiendo los rituales del *hoodoo*,²⁷ extensamente practicados en el sur de los Estados Unidos por las comunidades afroamericanas (Powdermaker, 1939), se dirigió a un cruce de caminos para vender su alma al diablo a cambio de la habilidad de tocar *blues* (Conforth, Wardlow, 2019). El espacio del cruce de caminos, dentro del sistema semiótico de esta leyenda, representa una liminalidad ritualística: no solo las carreteras son espacios liminales debido a su carácter transitorio, que lleva de un punto a otro, sino que también están cargadas con el dramatismo de haber de tomar decisiones con la voluntad de elegir un intercambio fatal que predeterminará el destino de la persona. El espacio ritualístico presupone el

²⁷ El *hoodoo* es un conjunto de prácticas de magia, común entre los afroamericanos del sur de los Estados Unidos (Miriam Webster).

sacrificio, que es exactamente lo que hace Robert Johnson: sacrifica su alma a cambio del éxito como *bluesman*. Podríamos conectar la leyenda del intercambio sacrificial que tiene lugar en el espacio liminal de *crossroads* con el espacio creado en la pieza *#negrophobia*. El escenario en forma de cruz reproduce el cruce de caminos como espacio de indeterminación, en el que se está tomando ritualmente una decisión. Además, el cruce puede conceirse políticamente como un espacio de violencia, de intercambio de disparos, especialmente si se convocan las relaciones de poder, vigilancia y control sobre los cuerpos negros. Además, la cruz reproduce icónicamente el objetivo de una arma policíaca, que presupone una decisión también binaria, dramática y determinante, con la cual Kosoko establece referencias semióticas durante la pieza. Como nota André Lepecki en su libro *Exhausting Dance* (2006), “within the colonial field of racism, the question of movement becomes a question of targeting, of tactical ballistics, of what is meant to fall and of what must remain upright” (Lepecki, 2006, p. 101). Por último, podemos observar cómo Kosoko organiza el espacio escénico diseñado para el juego con las representaciones de los mecanismos de la política de persecución. Debido a la activación de este dispositivo de persecución, el espacio escénico de *#negrophobia*, debido a su naturaleza indeterminada, habilita un doble uso kinestésico que oscila entre lo horizontal y lo vertical, lo abierto y lo cerrado, lo dirigido al pasado, al presente o al futuro, así como el juego de equilibrio o asimetrías en la semiótica de los colores: hacia el negro o hacia el blanco. De tal manera, con el vórtex del espacio ambiguo y ritualístico de los intercambios dramáticos de los signos y los significados, Kosoko ofrece una respuesta coreopolítica a la violencia y el racismo, jugando con el movimiento de sumisión-persecución.

Escenográficamente, la abundancia de objetos, habitual en las piezas de Kosoko, y el solapamiento de los medios de expresión, provoca una acumulación de significados: aparecen los zapatos de su

hermano asesinado, el retrato del mismo hermano puesto en una de las esquinas del espacio como si fuera una especie del altar, la bandera de los EE. UU. que cubre una mesa; las hojas de papel con la escritura encima del cruce; los elementos rituales como la capa de plástico con guirnalda con la que se cubre Kosoko, o el incienso, entre otros. Hay que añadir también los elementos de vestuario: una máscara de unicornio, el vestuario mínimo de IMMA (bragas y zapatos de tacón), o la serie de disfraces de los personajes. Por último la pelota de *basketball* encadenada, un objeto material fijado en la escenografía que simboliza el *ball and chain*, un tipo de instrumento destinado a restringir la movilidad de los encarcelados, que fue originada y practicada por el Imperio Británico y sus colonias a partir del siglo XVII hasta la mitad del siglo XX, y que consecuentemente ha entrado en la fraseología del inglés como expresión que significa “algo que limita la libertad de uno”. Al usar un objeto después de otro y al cambiar de vestuario, la pieza ofrece distintas representaciones de los estereotipos impuestos a la identidad afroamericana. La decisión escenográfica de introducir tal abundancia de objetos en el escenario, que se cargan con significados al activarse en su intercambio con el movimiento kinestético de los intérpretes, hace pensar en la lectura de André Lepecki del papel del artefacto del ritual en relación al cuerpo negro puesto en escena. Lepecki analiza la política del movimiento del artista afroamericano William Pope.L en *Exhausting Dance* (2006), notando que Pope.L allude al artefacto vodún de África del oeste llamado *bocio*, no solo para establecer una conexión semántica con las raíces africanas, sino también para jugar con la confianza del público privilegiado, asumiendo que el *bocio* lo haga “más negro” y “auténtico” según la óptica blanca:

I go along with the idea that there is, in fact, a link between my work and that of *bocio* [west African vodun artifacts] artist-activators. But in the same breath I also say to myself: Why is it not enough that I am a black American artist? Apparently, I need to get blacker. More authentic. I must become the black American artist with dark, mysterious, atavistic roots in some primitive Otherness (Lepecki, 2006, p. 92).

No puede sino resonar esta idea en la obra de Jaamil Kosoko, un artista afrodescendiente americano de la generación posterior a la de William Pope.L, que usa también la ambigüedad de las representaciones del cuerpo negro para provocar el pensamiento crítico acerca de cómo las estructuras sociales privilegiadas piensan esa corporalidad.

En una de las escenas de la pieza, el personaje interpretado por Kosoko aparece vestido de blanco con la escritura “say it loud, I’m _____ and I’m proud” estampada en el pecho, mientras canta acompañado por el *beat* del hip hop. En un momento de la escena, el pantalón del personaje queda escurrido por debajo de la cadera a la manera del *sagging*,²⁸ mostrando una nueva escritura en su ropa interior: “black power”, como si esta complementara la oración escrita en la camiseta (Kosoko, 2016, 01:03:22). Kosoko acompaña esta escena con el movimiento *twerking*, grabado en plano cercano por IMMA y proyectado en la pantalla. Así, jugando con el estereotipo binario impuesto en los cuerpos negros por el racismo de la cultura popular, subraya que el registro de los sentidos “negros” se produce en la dimensión corporal, mientras el “blanco” genera las narrativas intelectuales. Esta binariedad contiene la ironía de la escena kinestética y espacial: Kosoko hace *twerking* apoyándose en un montón

²⁸ *Sagging* en inglés significa “hundimiento”, “baja”. En el *slang* americano, se refiere a una manera de llevar el pantalón por debajo de la cadera, acumulándose en los tobillos. Sagging viene del contexto de las cárceles, donde quien llevaba el pantalón de manera *sagging* era considerado propiedad privada del otro prisionero (McSpunk, 2005).

de libros, obra del pensamiento negro, que previamente había ido trayendo al centro del espacio, en medio de la cruz, mientras los introducía a la audiencia y recitaba algunos pasajes. La oposición entre “negro corporal” y “blanco intelectual”, que es una especificación racializada de la tradicional división entre mente y cuerpo, se rompe en seguida cuando Kosoko interrumpe el ruido musical con el grito “I’m reading!”, después de haber empezado a recitar pasajes de obras de intelectuales negros.

Esta escena ha sido precedida por la acción realizada por Kosoko de ponerse los zapatos de su hermano, mientras iba repitiendo “these are my brother’s shoes. These are my dead brother’s shoes” (Kosoko, 2016, 49:15-52:30), estando a todo esto encadenado a la pelota de basket a la que hicimos la referencia previamente. El uso de los artefactos alternan la corporeidad negra puesta a la escena, en el sentido al que se refería Pope.L de volver “*blacker*” al personaje de manera grotesca, como si el cuerpo negro se reapropriara la Sombra de la subjetividad dominante privilegiada, puesta sobre él. Este “maquillaje” de los artefactos convoca otra encarnación de *blackface*, en particular, su modalidad “*black on black*”, el fenómeno del *minstrelsy show*, analizado por Louis Chude Sokei en su libro *The Last Darky: Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora* (2006), mencionado en el subcapítulo 2.4. de la primera parte de esta tesis.

Por otro lado, la misión artística que manifiesta Jaamil Kosoko en proyectos como el vídetrabajo *Syllabus for Black Love* (2022) o la exhibición *Portal for the Ephemeral Passage* (2022), entre otros, puede observarse también en *#negrophobia*, que se enfoca en la curación del “trauma negro” mediante la práctica de ritos de paso (Turner), el ritual del acto performático junto con su público, a quien Kosoko pretende a la vez educar y también “curar” de su racismo. El espacio ritualístico de *#negrophobia* se desempeña como heterotópico y casi distópico, emulando el pasaje en navío con el

público a bordo, expuesto a la experiencia racista de la subjetividad afrodescendiente en EE. UU. Aunque admitimos que Kosoko también está jugando con el artefacto ritualístico, de manera similar a Pope.L, para que lo haga “*blacker*” para fomentar el reconocimiento primitivista y exotizante del público, a la vez el *performer* podría pensar *#negrophobia* como una curación radical y dolorosa.

La heterotopía del espejo señalada por Foucault también está implicada en esta pieza, aunque la interpretó de manera metafórica ya que, como ha notado Foucault, las heterotopías a la vez reflejan y trastornan la realidad (Foucault, 1967, p. 4). En este aspecto Kosoko está reflejando la visión dominante sobre la cultura afroamericana, pero también introduce desviaciones incómodas, que en combinación con su función interpretativa, trastornan lo que estamos acostumbrados a ver en la pantalla, dan volumen al cuerpo bidimensional que acostumbramos a ver en la superficie de las pantallas. El espacio escénico de *#negrophobia* es una heterotopía compleja que representa una justificación muy clara de los objetivos del diseño e intencionalidad de ese espacio, proponiendo también varios puntos de vista, direccionando la mirada del público de manera multifacética. Al mismo tiempo aparecen imágenes familiares pero que se resignifican a sí mismas en el espacio heterotópico, generando así un contraespacio opuesto al de seguridad y comodidad habitual de los espectadores. En general, en el juego con la representación y los estereotipos, la pieza se burla de la imagen impuesta sobre el cuerpo afrodescendiente en la EE. UU., como si sus intérpretes estuvieran simplificándola para satisfacer al público (mayoriamente blanco), y hasta en algunos puntos parece que estuviera escrita para un público “ignorante”, porque especula con el cliché mientras los videos de ejecuciones de cuerpos negros se reproducen en la pantalla detrás.

Con toda la escenografía propuesta y su indeterminación, Kosoko abre el espacio escénico a la interpretación. Como hemos dicho antes, haciendo referencia a Arabella Stanger (2016), el espacio tiende a desarrollarse con dirección progresiva y lineal, porque el tiempo niega a la materia y a todo lo que esté fijo en el espacio, algo que es muy propio de las artes de acción. Siendo el espacio escénico un espacio indeterminado, sin embargo, el coreógrafo ofrece posibles maneras de determinarlo y muestra cómo las decisiones tomadas estipularán un sentido u otro que se propone construir. Durante los primeros 11 minutos de la apertura de la función, la acción va empezando poco a poco, introduciendo los lugares “fuertes” que determinarán el marco semiótico del “juego” que está a punto de desplegarse: empieza con la proyección de un fragmento del discurso de James Baldwin *On Being White and Other Lies* (1984), en el que propone que la blanquitud es un constructo artificial que tiene una larga historia de elaboración al servicio de un grupo social, oprimiendo a su vez a los grupos racializados, definidos como “otros”:

The crisis of leadership in the white community is remarkable -and terrifying- because there is, in fact, no white community. This may seem an enormous statement -and it is. I’m willing to be challenged. I’m also willing to attempt to spell it out. My frame reference is, of course, America, or that portion of the North American continent that calls itself America. And this means I am speaking, essentially, of the European vision of the world, or more precisely, perhaps, the European vision of the universe. It is a vision as remarkable for what it pretends to include as for what it remorselessly diminishes, demolishes, or leaves totally out of account (Kosoko, 2016, 01:18).

Sobre la declaración articulada en la escritura del discurso de Baldwin (1984) se añade una capa sonora, que establece el segundo lugar fuerte, lúdico y transversal de la pieza: el binarismo entre los significados “blanco” y “negro”, mediante la reproducción de una entrevista en la que se habla del juego del ajedrez, estableciendo la relación binaria entre los dos colores: “anyone who is concerned about racism should understand the concept of the chessboard [...], somebody is on the white side of the chessboard, the other part is playing the black side of the chessboard, [...] the domination over the people of color would be on the black side of the chessboard...” (Kosoko, 2016, 07:13-07:50). Kosoko, como vemos subraya la inferioridad de la posición estratégica de las figuras negras en el juego, donde: “the white king gives checkmate to the black king, in the name of the game [...], in the presence of the structure of oppositions” (Kosoko, 2016, 08:10 - 08:51). Por ende, se establece la presencia de una realidad arbitraria, donde el color blanco está más empoderado que el negro (como podemos oír en la dimension acústica de la obra, que llamaré capa sonora, en la grabación de la entrevista que se reproduce), al mismo tiempo que el asimétricamente autorizado color blanco padece una crisis del liderazgo (como informa lo que llamaré la capa visual, la retransmisión en la pantalla). Una vez la binariedad del poder del color está determinada, en seguida se rompe con la primera introducción del cuerpo en acción, con IMMA entrando de manera sincronizada con las palabras “black side of the chessboard” en la capa sonora, caminando por la cruz y bailando una danza que recuerda al *voguing* (Kosoko, 07:35-11:58). La figura de IMMA representa una identidad no binaria por su género y sexualidad, y crea una fuga en el sistema binario que acaba de establecerse, cuestionando la determinación de la semiosis del espacio que se está creando. Si pensamos la determinación o el orden utópico desde la propuesta de Kevin Hetherington, según el cual “ambivalence to the process of

utopics can now be stated more clearly: the utopian ideal that lay behind the desire for order was not necessarily ordered in itself. Places of difference and Otherness were either produced or appropriated in such a way that they facilitated a process of ordering” (Hetherington, 1997, p. 67), diríamos que los constructos de la blanquitud y la negritud²⁹ (*blackness*) son artificiales y se derivan del deseo utópico, desordenado en sí mismo, de arbitrar las cosas para facilitar la determinación de su orden. Las heterotopías, por ende, y en particular, los cuerpos heterotópicos, gravitan hacia el aturdimiento y la desestabilización del código binario del orden utópico. La primera apariencia del cuerpo *queer* de IMMA genera una ambigüedad entre el modo lúdico y el violento por la naturaleza de sus movimientos y actitud.

La escena en la el personaje de Kosoko aparece por primera vez también establece un espacio indeterminado, abierto por IMMA (Kosoko, 2016, 15:12-17:18), quien está grabando la sala con el móvil, y después desaparece entre bastidores, continuando su grabación. Es ahí donde por primera vez vemos a Kosoko, y lo oímos cantando la canción de Nina Simone³⁰ “I’m Feeling Good”. El espacio liminal del umbral por donde camina Kosoko es un espacio de transición, cambio e indeterminación. Además, la extensión del espacio a través de la pantalla también provoca preguntas sobre la autenticidad de la acción instantánea, ya que su verosimilitud tampoco queda determinada hasta el momento en que Kosoko aparece en el espacio escénico, y el público lo ve físicamente, así como reproducido simultáneamente en la imagen proyectada en la pantalla. La apoteosis de la acción de la (in)determinación del espacio se da en la escena “I’m reading” (Kosoko, 2016, 01:04:31). El sentido del

²⁹ Aquí usamos la palabra sin su referencia al término francófono “negritude”.

³⁰ Nina Simone (1933-2003) fue una importante cantante, compositora y pianista estadounidense de jazz, blues y soul.

discurso hablado anuda las oposiciones binarias e indeterminaciones anteriormente plantadas en la culminación de la pieza, con el personaje de Kosoko exponiendo la bibliografía del pensamiento crítico negro, mostrando los libros de Maya Angelou, Audre Lorde, bell hooks, James Baldwin, entre otros, “a la cara” del público, sugiriéndoles el deber de añadir esos autores entre sus referencias. Kosoko convoca la línea del pensamiento afroamericano y afrodiaspórico en su esfuerzo de educar al público que mira la pieza: “If you don’t understand what I’m doing in this work then you can read some of these books and then you will understand what I’m doing, OK? Let’s get it on! *Politics of Black Performance*. OK? Free information, I’m reading!” (Kosoko, 2016, 01:06:25). La determinación seria y silenciosa en la cual Kosoko empieza a recitar la lista de los libros, se interrumpe por la capa de espacio sonoro, con el ruidos de múltiples conversaciones y risas simultáneas que suben de volumen, forzando al intérprete a subir el tono de la voz para atravesar el espesor retumbante del sonido, casi luchando contra ello. Kosoko se ubica en el centro del cruce, el lugar central y composicionalmente fuerte del espacio, que evoca el cruce de caminos de Robert Johnson y la necesidad de “tomar una decisión” o “determinar el destino”. Al abandonar el centro, Kosoko lo “limpia” de los libros, con IMMA recorriendo la sala grabando al público como una especie de “panóptico” de la “vigilancia líquida”, acelerándose en los giros mientras Kosoko grita “I’m reading! Are you reading?” (Kosoko, 2016, 01:11:02). La tensión que se introduce en el espacio escénico entre la capa sonora de risas, los contenidos del discurso del personaje y la confrontación del intérprete con su público, aumenta con la inversión de los roles de narrador y espectador: Kosoko pasa el texto para que distintas personas del público lo lean una después del otra, mientras el volumen de las risas va subiendo hasta obstaculizar e incluso interrumpido la lectura en voz alta del público. Por ende, el espacio “otro” de Foucault, o los “spaces apart, defined by

the ambivalence or difference of their mode of ordering” de Hetherington (Hetherington, 1997, p. 69), prevén la transformación a través de “engagement with Otherness” (ibid.), que les propone *#negrophobia*.

El espacio de *#negrophobia* también está caracterizado por la indeterminación debido al hecho de que funciona siguiendo varias poéticas simultáneamente. Por un lado, Kosoko recita las poesías que llevan el público al imaginario vinculado a su discurso hablado: en ellas se invocan espacios oníricos como el desierto o las memorias fragmentarias de su infancia. Por el otro, construye el espacio performativo que tiene que ver con la producción de imágenes y discurso a través de su presencia física en el espacio escénico. Todo esto en conjunto produce el espacio heterotópico para la confesión, en el que Kosoko manipula los hechos autobiográficos, propios del habla cotidiana, con las poesías sobre su propia infancia, que borran la línea entre “la verdad” biográfica y “la ficción escénica”. A través de tal fusión de elementos poéticos e históricos crea el espacio heterotópico de la pieza, que, siendo una obra poética de *performance*, mantiene la conexión con los demás espacios de la realidad de Kosoko. Tal heterotopía, por ende, es un espacio indeterminado, pero también, según la define Foucault, es “porosa” debido a su habilidad de mantener la conexión con los demás espacios de la realidad. Además, en otras escenas de la pieza, como la de la entrada de Kosoko en el escenario, tienen lugar saltos entre el discurso cotidiano y el poético. De tal modo, Kosoko señala a IMMA y dice: “This is Ofelia, the one who the river didn’t keep”; o recita un poema suyo, entrando en diálogo con la realidad histórica del racismo a través de un dispositivo poético: “Lucifer, you are so clever [...] listen, my skin is not the enemy, my body is not the enemy, my ass, my penis, my voice rising up in protest is not the enemy [...]”; después de cambiar de repente la voz y el gesto, para decir de forma casual: “I just have a couple more, I

wanna share” (Kosoko, 2016, 24:15). Esta última apertura a uno de los poemas recitados por Kosoko funciona como un aterrizaje en la “normalidad”, rompiendo la línea onírica que iba estableciéndose desde el principio de la pieza. Después de una exposición tan intensa y poética, saluda al público “Hi Berlin! I know you can do it, we are in this together” (Kosoko, 2016, 26:50 - 27:09), anunciando de esta manera el proceso heterotópico, si tomamos la definición de Hetherington (1997), que el público tendrá que experimentar junto con los *performers*-intérpretes.

La construcción de los discursos oníricos mediante el texto hablado y la capa sonora tiene una gran importancia en la pieza al permitir reflexiones sobre la intrahistoria de las perspectivas personales de la subjetividad negra. Merece la pena la lectura separada de los poemas propios que recita Kosoko. De manera similar a *Bronx Gothic* de Okwui Okpokwasili, el creador invita al público a estos momentos de reflexión a través de sus poemas escritos, recitados durante la pieza, como en el caso del poema “Mafra Lights”. Empieza el poema por una cita de Audre Lorde, la poeta afroamericana:

I am trapped in a desert of raw gunshot wounds / and a dead child dragging his shattered black
/ face off the edge of my sleep / blood from his punctured cheeks and shoulders / is the only
liquid for miles... / - Audre Lorde (Kosoko, 2016).

La imagen onírica del desierto se entrelaza con la imagen presente en la historia actual que representa la violencia y el poder ejecutivo sobre los cuerpos negros, cifrados en el disparo del arma policíaca (*gunshot*). A la vez, el desierto es un símbolo poderoso del paso del tiempo y del infinito, que invoca una lectura del olvido del cuerpo, y a la vez insinúa el ritmo infinito de la acción del disparo, la violencia sobre el cuerpo negro que está continuamente presente en la realidad y en el discurso. El espacio onírico

en “a dead child dragging his shattered black / face off the edge of my sleep” evoca de nuevo la historia personal del asesinato del hermano y la imposibilidad de realización de sus sueños: “we ran to the desert / crafting spells that screamed / to our losses and our dreams”, en la cual los huesos de los ancestros están “buried in secret”, lo que evoca la lectura de los cuerpos puestos en el espacio ilegal, y por ende, silencioso y escondido. El uso de la expresión “edge of my sleep” y el doble sentido de la palabra “dreams” en el contexto de la metáfora del desierto, insisten en la dimensión onírica que se convierte en la heterotopía de la imposibilidad y el olvido en el poema, los efectos de la cual luego de despliegan en el espacio escénico y toman las formas físicas de los significados “silencio”, “imposibilidad”, “desierto”, “oscuridad”, “escondite”, “grito al vacío”, y otros signos y síntomas del campo semántico vinculado por Kosoko al racismo: “Chanting Audre Lorde / poems / at the top of our lungs / until our throats hurt / and our hearts swelled, / off Route 67 we became / desert twins, sisters / of the dust, dusk bathing us / in her sweat and her night” (Kosoko, 2016).

3.2. *Tricksters* Esu Elegbara y *Signifying Monkey*: entre las estructuras

En este subcapítulo voy a analizar cómo la matriz del mito de Esu Elegbara produce lugares de liminalidad en la coreografía *#negrophobia* de Jaamil Kosoko. Para esta interpretación es fundamental el estudio del pensador afroamericano Henry Louis Gates Jr. *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism* (1988). En su libro, Gates propone un análisis comparado de las figuras del Esu Elegbara y *the Signifying Monkey*, que en las culturas nigeriana y afroamericana desempeñan respectivamente el papel del intérprete. Acudimos a la narrativa mitológica sobre el Esu y *the Signifying Monkey* como un instrumento crítico que ayuda a establecer la cartografía del espacio y la distribución del poder semántico en *#negrophobia*. La conexión de la pieza de Jaamil Kosoko con la simbología y la narrativa del Esu Elegbara consiste en el rol fundamentalmente hermenéutico de las cosmovisiones nigeriana y afroamericana, que proporcionan una lectura del universo interpretativo que propone Kosoko. Para entender esta unidad arquetípica una figura del *trickster*, voy a acudir a los estudios culturales, a los semióticos y también a los estudios de mitología comparada, especialmente a los estudios de cultura y mitología yoruba y afro-diaspórica de Robert Farris Thompson (1984), Joan Wescott (1962) y el mencionado Henry Louis Gates (1988).

Según el antropólogo estadounidense Robert Farris Thompson, así como Joan Wescott, la encarnación del cruce de caminos se manifiesta en el campo simbólico del Eshu, o Esu (Thompson, 1984, p. 19). Según cuentan los cultos y creencias yoruba, Esu Elegbara es una deidad (o como lo llaman en la mitología yoruba, un “orisha”) *trickster*, responsable de todos los problemas que surgen entre los humanos, y entre los humanos y los dioses; es quien hace trampas a los humanos para que

ofendan a los dioses y les ofrendan con sacrificios. Los yoruba creen que sin Elegba los orishas van a padecer hambre. A diferencia de cualquier otro orisha del panteón yoruba, Esu no está preocupado por los fenómenos naturales y es superior a cualquier función de procreación. Su ámbito de acción es cualquier situación que se encuentre en estado de cambio o transición. Es un nómada que tiene espíritu aventurero y por eso habita los espacios *liminales*: los umbrales, los cruces de caminos o los mercados, entre otros (Wescott, 1962, p. 337). Esu es fundamentalmente un típico *trickster*, cargado con el simbolismo de la dualidad, o mejor, de la multiplicidad: es el dios que habla todos los idiomas, que tiene dos caras y una lengua bífida, que se encuentra en un espacio liminal entre los humanos y los dioses, manejando, manipulando, interpretando y equilibrando los sentidos entre ambos mundos para facilitar el funcionamiento de su cooperación. Según la mitología yoruba, el rol de Esu es dual y paradójico en su naturaleza, social y antisocial al mismo tiempo. Según comenta Wescott, no es solo un símbolo, sino también una solución para los conflictos humanos entre los deseos instintivos y las demandas sociales. Aceptando la culpa mantiene la paz, ofreciendo una salida de la rigidez de las leyes sociales (Wescott, p. 345). La dualidad de Esu abarca literalmente cualquier aspecto de su existencia e identidad, así como de todo lo que lo rodea. La ambigüedad también se refleja en su edad: su imagen a menudo es la de un viejo, pero también la de un niño, siempre fuera del código de la normalidad social. Disfruta de la licencia natural del inocente y de la licencia privilegiada del viejo. Cuando es un niño, es un experimentador que rompe las reglas, y como hombre viejo disfruta de una permisividad que lo habilita a saltarse las reglas. De esta manera, según los yoruba Esu es paradójicamente el más joven de todos los orishas y al mismo tiempo el padre de todos ellos (Wescott, 1962, p. 441).

Una conocida leyenda cuenta cómo Esu provocó un desacuerdo entre dos amigos granjeros. Un día, Esu pasó por el camino (un espacio propiamente *liminal*), que estaba entre sus granjas llevando un gorro que era negro por un lado y blanco por el otro. Dispuso su pipa de fumar detrás de su cabeza, y colgó su garrote detrás del hombro (el gorro, la pipa y el garrote son atributos de Esu). Después de pasar, los dos amigos empezaron a discutir sobre la dirección hacia la que iba el hombre viejo (Esu) y sobre el color de su gorro. Uno decía que llevaba un gorro negro e iba en una dirección, y el otro defendía que el gorro era blanco e iba en dirección contraria. El desacuerdo llegó a tal escala que llamó la atención del rey. Mientras los dos amigos se estaban peleando y acusando mutuamente de mentir, Esu Elegba dijo al rey que los dos eran tontos y confesó su diablura. El rey se enfadó y ordenó detener a Esu, pero el *trickster* se escapó, y en su huida, fue encendiendo las casas que encontraba en su camino, causando el caos. Mientras la gente escapaba de sus casas con sus pertenencias, Esu iba ofreciendo su ayuda a la gente, pero una vez le confiaban sus pertenencias, estas las hacía circular entre otras personas de manera aleatoria. Como dicen los yoruba, Esu está en el cielo, pero trabaja en la tierra (ibid., p. 441). Las acciones de la personalidad irascible de Esu Elegbara lo convierten en una deidad que desobedece toda autoridad: provoca, desafía y manipula.

La dualidad del campo semántico y simbólico que convoca Esu Elegbara hace ambiguo el lugar que ocupa en el sistema moral de los diferentes cultos. Wescott señala que abarca tanto lo bueno como lo malo. Ninguno de los dioses de yoruba conlleva una interpretación unilateral y binaria. Los devotos de Esu afirman que él los protege y les trae niños. Según la mitología, Esu ha traído a Ifá a los humanos, que consiste en un sistema de adivinación (ibid., p. 338). En el momento del sincretismo religioso afrodiaspórico, la ambigüedad moral del Esu generó la pregunta por si podía ser considerado un diablo.

Para muchos cristianos o musulmanes concebido como tal, así como para los miembros del culto Orisha Funfun. Uno de estos cultos dice oficialmente: “Eshu no tiene esposas ni hijos; nadie va a vivir con él porque es demasiado malvado. Como nadie va a vivir con él, está sin casa, viviendo por las calles y los mercados” (ibid., p. 343). Los miembros de Orisha Funfun, por su mayor inquietud en la procreación y virtudes como la paciencia, el amor a la justicia y el temperamento no violento, no toleran la destructividad de Esu Elegbara. Sin embargo, para el adivinador de Ifá, Esu Elegbara está simplemente presente en su bien y su mal, sirviendo como catalizador a través del cual los humanos encuentran a su orisha (ibid., p. 344).

Si proyectamos esta interrogación en el personaje y el espacio creados por Kosoko en *#negrophobia*, nos encontramos con la misma dualidad en una realidad holística, ya que utiliza la reconciliación de lo que podría considerarse como el “mal” y el “bien”. En la escena en la que Kosoko canta “The ninth sign of zodiac” (Kosoko, 2016) se despliega una especie de juego entre los personajes de IMMA y Kosoko. La primera, con una máscara del unicornio puesta, persigue a Kosoko con un látigo, evocando una especie de práctica de BDSM, pero el “diablo” picaresco se revuelve contra el poder impuesto sobre él: “I’m sagittarius!”, grita, recordando al público el espacio ritualístico y provocativo en el que se encuentra. La construcción efémérica del espacio está atravesada por insinuaciones que desafían a los constructos sagrados de la espiritualidad dominante que provienen de la religión cristiana. De esta manera la pieza pone en cuestión tanto lo que es sagrado, así como la norma y el sistema de creencias en el que se está operando. La coreógrafa nora chipaumire, cuyas piezas forman el corpus de investigación de esta tesis, también se hace esta pregunta en su trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA*: “Jesus died for your sins (whitey), but not mines” (chipaumire, 2018). Por tanto, después de exponer la problemática

del desencaje entre las normativas de origen europeo y cristiano con los sistemas epistemológicos, fenomenológicos y estéticos de la comunidad formada por múltiples identidades de origen afrodescendiente, Kosoko interpreta la canción en la cual “I’m sagittarius” se despliega como una especie de la sublevación irónica contra las normativas de la espiritualidad impuestas sobre la corporalidad negra.

La manipulación de las dimensiones oscuras del discurso de la pieza por parte de Kosoko, junto con el carácter lúdico de su actuación, evoca la conexión entre el *trickster* y el arquetipo de la Sombra. En particular, la integración de la destructividad y los desafíos picarescos de Esu Elegbara forman un componente indispensable para el funcionamiento del sistema holístico de la vida, y esto es central en caso de *#negrophobia*, en la concepción de la pieza. El arquetipo jungiano de la Sombra, revisado desde una perspectiva afrodisaspórica, tal y como hemos introducido en la Parte I de esta tesis, contribuye a comprender el funcionamiento del racismo. Según observa Wescott, Jung describe la figura del *trickster* como la Sombra, aquello que la sociedad rechaza como algo espantoso, pero por otro lado, lo llama el agente salvador que se lleva consigo todo el sufrimiento (Wescott, 1962, pp. 351-352). El *trickster*, por tanto, representa la Sombra del imaginario colectivo, que disrupta el orden de las cosas, pero al mismo tiempo representa algo escondido y oprimido que hay que reconocer, aceptar y celebrar (ibid.). El cruce de los cuerpos del “pícaro-Esu” y de la “Sombra” juega con lo oscuro de la consciencia colectiva durante toda la pieza, debido a la multidimensionalidad de sus representaciones a través de diversos medios de expresión artística. Además, en su posición liminal entre los campos semánticos del “blanco” y el “negro”, como la oposición binaria inscrita en el gorro de Esu, así como en las figuras del ajedrez, Kosoko desempeña el papel de mediador entre dos mundos: es intérprete, educador, narrador y

también psicoanalista que hace mirar al público a las profundidades del inconsciente colectivo para enfrentarlos con su Sombra, personificada por el mundo de *#negrophobia* y sus *performers*. Tomando en cuenta la definición jungiana de la Sombra, que es algo reprimido en los lugares del inconsciente que nunca se exponen, y convocando de nuevo a los espacios heterotópicos de Foucault donde “les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels” (Foucault, 1967, p. 1), podemos interpretar que los cuerpos de *#negrophobia* aparecen como los motores de producción del espacio heterotópico, que materializa en el espacio escénico lo que estaba “expulsado” del imaginario utópico americano, así como de sus espacios de “normalidad”. Desde una perspectiva psicoanalítica, los cuerpos de la pieza, de manera parecida al espacio que producen, también aparecen en la función del espejo. Cabe recordar que Fanny Brewster, en su libro *African Americans and the Jungian Psychology: Leaving the Shadows* (2017), cita la observación de Judith Gleason según la cual los orishas reflejan el Sí-mismo escondido” (Gleason, 1987, p. 261). En el sistema de oráculos de la cultura yoruba y de la diáspora africana (la Santería), es el adivinador quien interpreta la identidad de la persona. De esta manera, Kosoko en *#negrophobia* aparece en la rol del intérprete de las identidades y verdades, mediando en el espacio liminal: pero si en el caso de los orishas esta comunicación se efectúa entre los dioses y las personas, en la pieza, la mediación se ubica entre los espacios binarios del sistema de poder sociopolítico. Este es también el caso de la obra de William Pope.L, que criticaba la proyección del deseo de los críticos blancos sobre su obra hasta el punto de interpretar que Pope.L representaba un diálogo con “los dioses”, pareciendo de esta manera más primitivo y, por lo tanto, auténtico, para poder encajar en la imagen estereotipada del cuerpo negro y de la “espiritualidad africana”. Lepecki nota que

“Pope.L explains to his well meaning admirers that he frequently speaks with philosophy and critical theory, with his mother, with consumer representatives, but not with the “gods” (Lepecki, 2006, p. 92). Kosoko, en el papel de un “orisha” o un “oráculo” en su pieza, de una forma parecida a Pope.L, cita el pensamiento filosófico y radical negro, habla con el público del momento, con una sociedad que es portadora efectiva de los constructos del racismo. De tal manera, ritualizando el espacio de sus piezas, el coreógrafo convoca la “temporalidad de emergencia” fanoniana (Fanon, 1952), según la cual se articula, como nota Bhabha, “the belatedness of the black man” (Bhabha, 1991, p. 195), o como define Fabian, la existencia del cuerpo negro en el tiempo “there” (Fabian, 1983, p. 27). De esta manera el coreógrafo cuestiona este constructo ideológico mediante la comunicación hermenéutica con el público. Por consiguiente, *#negrophobia* propone una resignificación del ritual mismo través del cambio de sus elementos: el espacio de la cruz del escenario es el espacio del sacrificio, el público es quien hace el sacrificio, y la pregunta es, ¿qué es lo que se está sacrificando? ¿el cuerpo negro, la negritud, la blanquitud, la ignorancia cómoda? El *trickster* Kosoko-Esu es uno quien manipula el proceso de este sacrificio. Con la excavación de la Sombra, Kosoko convierte el ritual en una educativa sesión de psicoterapia. Los *performers* dialogan con la Sombra de la mirada colectiva del “otro” puesta en sus propios cuerpos, fragmentados y después reconstruidos, como nota Fanon, por el otro “yo”: “Tropiezo y el Otro me arregla con su mirada, sus gestos y su actitud [...] Me pongo furioso, exijo una explicación. Nada sirve. Exploto. Aquí están los fragmentos reunidos del otro yo” (Fanon, 1952, p. 89). El personaje de Kosoko, en la escena del recital de sus poemas, se dirige a Lucifer, a quien no considera su enemigo, por el color de su piel y su cuerpo negro:

Lucifer, you are so clever, look at your army rising using our faces for target practice, children gone for sport. Their tears, the only liquid to quitch that doesn't thirst so deep in your throat. You know these streets have stolen nearly every black body I have ever loved. I don't even recognise the living without battle wounds, without the glow of war or surveillance shining madness behind their eyes. Listen, my skin is not the enemy, my body is not the enemy. My ass, my penis, my voice rising up in protest is not the enemy. I am done being afraid. I am done with tears running down my black tired frame, I am done with the shame. Walking the night as if you are some kind of vampire (Kosoko, 2016, 20:35-22:15).

Si el imaginario utópico manifiesta un deseo colectivo, raras veces incluye la Sombra en el orden de sus cosas, y por ende se vuelve patológica. La Sombra, vista desde la perspectiva postcolonial, sería el discurso relacionado con el "otro". El *trickster* de Jaamil Kosoko en *#negrophobia* ilumina los lugares oscuros, poniendo el público en un incómodo lugar de reflexión. La propuesta coreográfica constituye de esta forma una encarnación coreográfica de la Sombra, o de lo que Audre Lorde llama los *outsiders*:

Institutionalized rejection of difference is an absolute necessity in a profit economy which needs outsiders as surplus people. As members of such an economy, we have all been programmed to respond to the human differences between us with fear and loathing and to handle that difference in one of three ways: ignore it, and if that is not possible, copy it if we think it's dominant, or destroy it if the think it is subordinate" (Lorde, 1991, p. 211).

Audrey Lorde se refiere al "código de la normalidad" en los Estados Unidos con el término "mythical norm", que ella define como "blanco, delgado, masculino, joven, heterosexual, cristiano, y

financieramente exitoso” (ibid., p. 212). “Either way, we do not develop tools for using human difference as a springboard for creative change within our lives. We speak not of human difference, but of human *deviance*” (ibid.). De tal modo, Lorde señala que en este orden de cosas, la diferencia fue oprimida como Sombra debido a los intereses del poder dominante, y el discurso que ha surgido de esta dinámica formó las identidades que son tratadas como patologías o desviaciones. El *trickster* de *#negrophobia* replantea estas relaciones discursivas para atacar exactamente la producción del discurso de desviación en su raíz y la norma mítica.

Muchos mitos sobre Esu Elegbara, según Wescott, señalan la existencia de Eshu fuera de los códigos de la normalidad, e interpretan su desobediencia como un rechazo a subordinarse a los mandatos de Olorún, el supremo dios del cielo y autoridad suprema. Tampoco obedece a los reyes ni a los humanos ordinarios. Una leyenda cuenta incluso cómo Esu consiguió que el sol y la luna cambiaran sus posiciones (Wescott, 1962, p. 340). Conectados con el mito de Esu, los personajes de *#negrophobia* desafían la “norma mítica” de la que habla Audre Lorde: bajo el foco son cuerpos infrarepresentados, que existen en el registro *queer* de su corporalidad, y habitan espacios indeterminados. Además, trastornan los códigos binarios fundamentales para el panorama epistemológico occidental como el “blanco” y el “negro”, y de manera picaresca intercambian sus lugares, como hizo Esu con la luna y el sol. Los personajes hablan de cómo no encajan en la norma “mítica blanca”, subrayando las formas absurdas que toman los cuerpos que no son compatibles con las reglas de las instituciones del pensamiento dominante:

You know, I love my mother, a beautifully ill woman. She used to tell me that if I'm good, then this big fat white man, who wears a lot of red and white for whatever reason... that he would come down the chimney and bring me gifts. [...] And this is like, in Detroit, in the ghetto, I don't even have a chimney, but this is a whole another conversation (ibid., 29:16).

Kosoko subraya también la ausencia de herramientas disponibles para un niño negro, que le ayuden a entender quién es en el mundo, salir de la Sombra y abarcar su propia subjetividad, distinta de la que está impuesta desde fuera:

You ain't shit. You ain't shit and you never gonna be shit. Basically, from the very first moment when you step out to the world, you've been told, "you ain't shit and you ain't never gonna be shit". So I'm left to think what does this do to an imaginary space of a young boy to be told "You ain't shit" [...] How does one learn to realize himself in a world that you've not been given the *tools* to realize yourself in a world (énfasis añadido) (Kosoko, 2016, 27:52).

Plantea el problema del culto de la blanquitud, pasando por la referencia a la religión cristiana, que es una religión que viene con la colonización y las instituciones del poder europeo:

[...] And if I'm particularly good, then this skinny white man would take me to his heaven. So, you don't even know who you are, and you've been told to worship this sort of whiteness, before you even realize yourself in a world, you've been taught to worship whiteness. I find it severely problematic (ibid., 30:05).

Dicho esto, Kosoko subraya la importancia de que las narrativas impuestas desde estructuras externas se transforman en “verdades” internas, creciendo desde dentro de la institución de la familia negra: “And it’s enough to get this message from the media and various societal signals but when it comes from the inside of the family structure, then it’s the whole other narrative” (ibid., 28:56). Desde estos pasajes citados vemos que el personaje de Kosoko está haciendo una confesión, planteando los problemas con las cuales trabaja durante toda la pieza, determinando así un lugar para la Sombra en el cual es evocando el arquetipo de Esu. De esta manera señala la norma y la autoridad contra las que se revuelta, y contra las cuales está jugando como en una partida de ajedrez. La figura de Esu como *trickster*-Sombra del inconsciente colectivo se filtra en la producción del discurso en *#negrophobia* de Jaamil Kosoko. La mirada blanca sobre el cuerpo negro causa una fragmentación de la autopercepción de su imagen en lo que Fanon llama “wretched man” (Fanon, 1952, p. 91), y lo empuja a reconsiderar su propio cuerpo. Jaamil Kosoko ha encarnado literalmente esta tesis de Fanon, que se hace muy visible por la expresividad de la naturaleza corporal como médium entre los géneros de la *performance* y la coreografía. A causa de esta fragmentación aparecen diversas dimensiones de la construcción de la corporalidad en la pieza: las máscaras, que evocan el poder picaresco de transformación de Esu Elegbara.

And then we were given the occasion to confront the white gaze. An unusual weight descended on us. The real world robbed us of our share. In the white world, the man of color encounters difficulties in elaborating his body schema. The image of one’s body is solely negating. It’s an

image in the third person. All around the body reigns the atmosphere of certain uncertainty”
(Fanon, 1952, p. 90).

Tal mirada externa produce de esta forma la indeterminación de la definición del propio cuerpo, y Kosoko aprovecha del espacio que se produce entre las definiciones para jugar con la tensión entre las máscaras que adquiere, y navegar así por los espacios liminales entre ellas: a veces juega y performa el cuerpo estereotipado, a veces hace una confesión sincera “sin máscara”, o con la máscara del pícaro que dice la verdad, pero nunca se sabe si esta verdad es literal (como cuando cuando recita poesías y juega con el discurso hablado, contando historias que podemos identificar como discursos oníricos de su memoria).

Como propone Robert D. Pelton en su estudio *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight* (1980), la figura del *trickster* tiene que entenderse como aquella que “en su integridad combina los elementos de un *trickster*-loco, un transformador, un héroe cultural, [...] que abarca juntos los aspectos contradictorios en una sola figura”, y por ende, que tiene que interpretarse no como una estructura rígida sino “como unas fluidas constelaciones de significados” (Pelton, 1980, p. 225). Gates, citando a Robert D. Pelton, explica el mecanismo de armonización de las oposiciones debido al poder de transformación de Esu Elegbara, indicando que no se trata tanto de que las oposiciones coincidan, o de que haya un movimiento entre la estructura y la anti-estructura, sino que se trata de “la integridad con las caras que pueden enmascararse o revelar una a otra a la vez” (Gates, 1988, p. 30). Estas caras están simultáneamente presentes en el proceso de transformación de una cara en otra (ibid.). Los dos lados de Esu “revelan una totalidad oculta; en lugar de cerrar la unidad, a través

de la oposición, significan el paso de uno a otro como secciones de una integridad subsumida” (ibid.). Los personajes de *#negrophobia* siguen transformándose a lo largo de la pieza, mutando de una cara a otra, cambiando las máscaras de los estereotipos. Desde una perspectiva semiótica de la máscara, el cuerpo del *performer* puesto en el escenario en la pieza de Jaamil Kosoko es un punto de apoyo conveniente que ayuda a esquematizar la forma narrativa de los significados y a dar una interpretación de la producción de la imagen del cuerpo dentro de los espacios heterotópicos, o en “las utopías fallidas”, en términos de Brown (Brown, 2021). La historia de la máscara performática en el contexto afroamericano tiene un largo recorrido arraigado en el fenómeno de los *minstrelsy shows*, donde como hemos apuntado en el capítulo segundo se originó maquillaje conocido como *blackface*. Justo desde su primera concepción, este maquillaje reflejó el diálogo interracial que estaba teniendo lugar entre los grupos sociales de los Estados Unidos. Un análisis del *blackface* como máscara cargada de un potente significado político, puede encontrarse en *The Last Darky: Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora* (2006) de Louis Chude-Sokei. En su estudio, Chude-Sokei explora los contextos y las implicaciones del *black-on-black minstrelsy* desde puntos de vista históricos y teóricos, tanto en la cultura popular, como en el fenómeno escénico y la tradición literaria y cultural (Chude-Sokei, p. 11). Primeramente, Chude-Sokei cita a Mikhail Bajtín, cuyo trabajo es inevitable mencionar en este contexto:

The author employs the speech of another but... he introduces into that other speech an intention which is directly opposed to the original one. The second voice, having lodged in the other speech, clashes antagonistically with the original, host voice and forces it to serve directly

opposite aims. Speech becomes a battlefield for opposing intentions (Chude-Sokei, 2006, p. 104).

Esta definición de la máscara abre un espacio para la interpretación de la dualidad de la representación, tanto en la lectura del estereotipo de la representación del cuerpo en el contexto escénico, y concretamente del fenómeno del *blackface*, así como, por otro lado, en el contexto sociopolítico de la formación de la subjetividad bajo las limitaciones que guiaron al desarrollo de las “máscaras” de las identidades afrodescendientes. Jaamil Kosoko introduce el antagonismo de las intenciones opuestas, construyendo el discurso que está entre la sinceridad y la confesión, por un lado, y lo grotesco de la máscara por otro. Las actuaciones de Bert Williams en el periodo del nacimiento del modernismo negro en los EE.UU. y del descenso de los *black-on-black minstrelsy*, una década que anticipa el movimiento conocido como *Harlem Renaissance*, presentan similitudes con los trabajos de Jaamil Kosoko por el uso artístico de la máscara, aunque entre ellos medie una distancia histórica de cien años. Teniendo en cuenta que Jaamil Kosoko es de origen nigeriano y Bert Williams nació en las Bahamas, es necesario mencionar que ninguno de los dos es propiamente afroamericano. Sin embargo, sus obras utilizan los códigos que afrontaban las personas identificadas en los EE.UU como *black*. Si nos alejamos de las generalizaciones pan-africanas en las formas de identificación, *black* significa precisamente “afroamericano”. Por ende, Bert Williams, una persona afrodescendiente, extranjera en los Estados Unidos y con un fuerte acento que denotaba su origen, al construir su personaje escénico tenía que ponerse una doble máscara: aprender la manera de hablar y de estar según los códigos afroamericanos, y saber articular su discurso en el género de *black-on-black minstrelsy* bajo la presión de la mirada blanca

y su racismo, que por aquel entonces condicionaron considerablemente la formación y la representación del cuerpo en el contexto escénico. Kosoko en *#negrophobia*, sin duda confiesa la experiencia de devenir *black* creciendo en los EE.UU., y por otro lado, habita el espacio de la máscara de ser *black* según con qué contenido se llena el contenedor de esta palabra. En ambos casos, Williams y Kosoko dan vueltas a lo que puede significar y resignificar la “máscara” del cuerpo negro, en relación a sus identidades, por un lado, y su amplificación a la escala de la comunidad afroamericana. Bert Williams fue el primer intérprete de *black-on-black minstrelsy* que retorció la idea inicialmente “cómica” del *blackface* hacía un giro trágico, introduciendo otro uso de la imagen, resignificándola, cantando su icónica canción “Nobody” (Williams, 1905). Jacqui Malone, apoyándose en el crítico teatral Thomas Riis, nota que:

Afro-American tricksters, used to wearing the mask for slave owners, could show the white minstrel audiences what they wanted them to see... The roles played and the masks worn in minstrelsy were shared superficially by both black and white entertainers, but they were used for quite different purposes (Malone, 1996, p. 56).

Kosoko hace múltiples vueltas a las representaciones del cuerpo negro que usa durante la pieza, usando, si volvemos a citar a Bakhtín, “las direcciones opuestas del discurso de la voz original y la voz recipiente” (citado en Chude-Sokei, 2006, p. 104). Por tanto, en la lectura de la pieza de Kosoko, es importante tener en cuenta el aspecto semiótico de la máscara en su contexto performativo y escénico, debido a que la construcción de una corporalidad puede hacerla entrar en un tipo de relaciones muy específicas entre sus significados y sus referentes, así como por su habilidad de crear tensiones entre ellos, navegando

entre “la verdad” y “la mentira”, puestas en suspenso del espacio escénico en su indefinición. Por cierto, la mencionada ambigüedad de los significados y las indeterminaciones de la creación del espacio heterotópico de *#negrophobia* alimentan la tensión que produce la máscara. Parecido al fenómeno de *black-on-black minstrelsy*, Kosoko pone encima de su cuerpo la máscara de sí mismo, construida por el poder opresor, y, de forma similar a Bert Williams, la resignifica. Sin embargo, a pesar de la sutileza del uso de los códigos corporales estereotipados, Kosoko comunica la resignificación de la máscara de una manera directa y sin disculpas. Los *performers* proponen líneas de determinación del espacio a partir del cuerpo ambiguo, jugando con las distintas capas de significados que podríamos identificar como *blackface* sin el maquillaje literal del *blackface*: la máscara se expande en otras manifestaciones corporales, enfrentadas por el discurso que propone la pieza. Incluso en un fragmento de su investigación titulada *Stallion Study #2: Revenge of the New Negro* (Kosoko, 2013), tres años anterior a *#negrophobia*, Kosoko hace la referencia al Alain Locke, el inspirador del movimiento de la *Harlem Renaissance* y el autor del manifiesto *The New Negro* (1925), y evoca el maquillaje del *blackface* y los *black-on-black minstrelsy shows* de una manera directa y literal. En el fragmento de 18 minutos, Kosoko articula el exceso de la máscara de la “negritud” no sólo a través del *blackface* que pone en su cara, sino también con una multitud de los signos que rodean los códigos racistas, materializados en la cultura popular y en las prácticas escénicas durante la historia de la modernidad en los EE. UU.: un juguete que representa la imagen de la caricatura del *minstrelsy*; la bandera de los EE.UU.; el pantalón dorado que sugiere que el cuerpo negro puesto en escena debe entretener al público haciendo un *show*; la máscara de un animal puesta encima del maquillaje del *blackface*, que evoca la lectura racista que nos devuelve al debate de Valladolid, sobre si el cuerpo negro “puede considerarse humano no si equivale al de un

animal” (ver el subcapítulo 2.2.); o las grabaciones del Ku Klux Klan que están reproduciéndose en la capa sonora de la pieza; la música jazz, que es símbolo de la *Harlem Renaissance*, que está sonando a todo volumen mientras Kosoko recita el fragmento de *We Real Cool* de bell hooks sobre las torturas ejecutadas contra los cuerpos negros. Por ende, no solo la capa superficial y el maquillaje, sino toda su corporalidad, se carga de los signos de *blackface*. Kosoko se está vistiendo con la caricatura que la mirada de la opresión había producido sobre su propio cuerpo. Los resultados de la investigación sobre *Revenge of the New Negro* obviamente entran en la pieza *#negrophobia* 3 años después, expandiéndose en más cuerpos, más material, y una duración más larga de la *performance*.

La presencia de las múltiples máscaras como terrenos liminales y ambiguos es, sin embargo, un rasgo de la figura del *trickster* Esu y, según Gates, es una forma de trascender los códigos de la normalidad y manifestar el poder de transformarse y de reconciliar las contradicciones. Por cierto, Gates coloca en el centro de sus lecturas la dualidad de Esu, vinculada con la ruptura de la subjetividad negra, que marcó el nacimiento del modernismo negro, tal y como lo articuló William W. Du Bois, según observa Chude-Sokei. Sin embargo, es necesario destacar el punto de vista de Chude-Sokei, para quien la manifestación de la dualidad de Esu Elegbara en su arquetipo afroamericano *the Signifying Monkey*, no se debe solo a las circunstancias de la esclavitud, el *Middle Passage* y la colonización. Esu existe como doble, como “un signo de la polifonía interna de otro universo paralelo discursivo y semántico dentro del campo discursivo negro” (Chude-Sokei, 2006, p. 109). Aunque la obra de Kosoko invoca la lectura de la máscara a partir la dinámica binaria del racismo, la lectura de su dualidad no puede ser simplificada solo a la ruptura de la personalidad afroamericana debido a la trauma de la esclavitud, sino tiene que abarcar el infinito de los espacios que se abren detrás de la máscara. En otras palabras, el

universo estético de *#negrophobia* y la sofisticación de los medios de expresión artísticos que elige el artista, se desprenden de la polifonía negra y no de las limitaciones del racismo. Podríamos leer la tesis de Gates sobre la ambivalencia de la figura de Esu en la subjetividad negra como un arquetipo perturbador que produce la polifonía de que habla Chude-Sokei, la polifonía que significa conectar los sonidos contradictorios en un ecosistema de coexistencia. Es justo lo que hace Kosoko en su obra, introduciendo las tensiones y las yuxtaposiciones, planteando la reflexión sobre las limitaciones del racismo mediante la polifonía de los significados.

En las múltiples máscaras encarnadas por Kosoko y los protagonistas de *#negrophobia* resuenan las muchas formas que el racismo ha tomado, debido a su estructura fluida, empezando por la Guerra de Secesión,³¹ pasando hasta el fin de la época de jazz y sus repercusiones en el presente. En otras palabras, después de la abolición de la esclavitud en los EE.UU., la regulación impuesta sobre el cuerpo negro fue tomando una multitud de formas, por lo que Bhabha detecta una imposibilidad de cerrar la modernidad por no haber podido superado el orden colonial. Gates nota que:

Once abolished, the target of racism splintered into hundreds of fragments, all of which seemed to be moving in as many directions. Just as the ex-slaves wrote to end slavery, so too did free black authors write to redress the myriad forms that the fluid mask of racism assumed between the end of the Civil War and the end of the Jazz Age (Gates, 1988, p. 171).

A través de su transformación picaresca, Kosoko aproxima esta “reescritura” mencionada por Gates, sobre las máscaras del racismo, desafiándolas con la multitud de caras que Esu se pone encima. Por

³¹ La Guerra de Secesión o *American Civil War* (1861- 1865) fue un conflicto bélico librado en los Estados Unidos entre 1861 y 1865 como resultado de la controversia sobre la legitimidad de la esclavitud (Library of Congress, s.f.).

tanto, Kosoko cuenta con las máscaras del hombre afrodescendiente, del cuerpo *queer* que entra en relación con el unicornio (la máscara de IMMA), el poeta, el hombre adolescente con la pelota de basketball atada al tobillo que hace referencia a su hermano menor, el filólogo y el crítico literario quien llevan a cabo una lectura de teoría crítica radical negra, y el cuerpo afrodescendiente orgulloso de su negritud. La manera en que Kosoko está habitando las máscaras y navegando por los discursos lleva a interpretar la superficie de la máscara como un espacio heterotópico en sí misma, por ser realmente como un órgano artificialmente transplantado (aquí volvemos a la definición original y médica de la heterotopía), por no tratarse de algo innato ni para el mundo “negro” ni para el “blanco”. A la vez, la máscara constituye un espacio liminal por estar “entre” dos mundos. La máscara, por ende, sería un lugar donde tiene lugar el choque de los significados, formando un espacio *otro*.

La máscara como entidad doble esconde un infinidad de espacios detrás suyo que pueden producir el cuerpo negro en el contexto del arte escénico. Por ello es necesario abordarla desde la dicotomía del “exceso” y la “falta”. Jaamil Kosoko, al recitar sus poesías en la pieza *#negrophobia*, se refiere a su árbol genealógico como “los hombres invisibles”: “I belong to the lineage of the invisible men and beautifully ill women” (Kosoko, 2016). Esta cita conjuga una multitud de lecturas, trabajadas en propuestas de artistas y pensadores como William Pope.L o Ralph Ellison. En cuanto a la invisibilidad del cuerpo negro mencionada por Kosoko, Gates la define como “blackness as a trope of absence”, y el teórico de los *performance studies* André Lepecki propone que tal invisibilidad podría manifestarse en un fenómeno de la falta, “*the lack*” (Lepecki, 2006, p. 92). Ofreciendo una lectura del trabajo de William Pope.L, Lepecki menciona la declaración del artista sobre el cuerpo negro masculino, que Pope.L llama BAM:

The black body is a lack worth having. The black male body (a.k.a. BAM), being male, attempts to preserve and promote its presence at the cost of its lack. Why? Because in our society, masculinity is measured in presence. However, no matter how much presence the BAM contrives, it will continue to be marked as lack. This is the dilemma for the BAM (citado en Lepecki, 2006, p. 93).

William Pope.L, según Lepecki, complica a la teoría de castración de Lacan, leyendo *the lack* como la herida producida por la ausencia del órgano fálico (normalmente atribuída a las mujeres en la psicoanálisis), colocando la verticalidad fálica en su impotente horizontalidad (como en su performance callejera *Member aka Schlöng Journey*, 1996, consistente en desplazarse arrastrándose por el pavimento), y a la vez abriendo la metáfora del agujero negro como la falta por castración (Lepecki, 2006, p. 92). Jaamil Kosoko propone una encarnación de *the lack* a través del exceso de la performatividad de la máscara de la negritud, exagerando el estereotipo o llevando al personaje enmascarado al exceso de los signos, que pueden expresarse en el desarrollo de la escena hasta un punto más extremo: como llevar el cuerpo *queer* al juego sexual con insinuaciones de prácticas de BDSM; en la escena con “*the ball and chain*”, cuando la representación estereotipada de un joven afroamericano alcanza su dimensión grotesca con las cadenas en sus pies en combinación con el vestuario y el texto escrito encima; la acumulación de los espacios y en el escenario; la superposición de pistas sonoras y la subida de su volumen; o incluso hasta en la acumulación de objetos en el escenario, cada uno de los cuales tiene su función (Kosoko, 2016). Estas son las formas de expresión de las soluciones artísticas que conducen a la cuestión principal: la sobresaturación del cuerpo negro con códigos que fijan clichés,

y que Kosoko introduce con el fin de provocar una reflexión, como la articuló Pope.L, sobre el hecho de tener que exagerar la máscara de su *blackness* para ser más visible y más oíble, y aún así, sufriendo con ello “el robo de la epidermis”. En *Oluwa Ewe: El Dueño del Monte* de Lydia Cabrera, Esu Legba y el *trickster* Monkey están representados como “el maestro de todos los pasos hechos”, y cuando este se empodera se convierte en un principio retórico. Según Cabrera, “he exaggerates the speech of the pure black that he is,” una descripción que conecta a Esu con el Signifying Monkey (Gates, 1988, p. 31), y que a la vez conecta la exageración de William Pope.L con la de Jaamil Kosoko en *#negrophobia*.

La dialéctica de la falta y exceso ha sido desarrollada por el filósofo afroamericano Fred Moten, quien opone los términos “hole”, el agujero como falta, y “whole”, la integridad, la plenitud:

The repression of the knowledge of the hole in the signifier is shadowed by another, not so easily sensed repression of the knowledge of the whole in the signifier. This is a repression of amplification, of sound and most specifically of abounding [...] where the whole expands beyond itself in the manner of an ensemble that pushes conventional ontological formulation over the edge. The hole speaks of lack, division, incompleteness; the whole speaks of an extremity, an incommensurability of excess, the going past the signifier (Moten, 2003, p. 173).

La escena culminante de *#negrophobia* “I’m reading” resuena en esta definición de Moten, especialmente si nos fijamos en su aspecto sonoro, ya que la subida del volumen de las risas enlatadas que constituyeron la capa sonora “reprimen la amplificación” del sonido de la voz del protagonista, que tiene que luchar a través del ruido para transmitir su discurso. Por ende, el cuerpo de Kosoko, que está recitando libros en este momento, representa, en términos de Moten, no sólo un agujero (*hole*), sino al

mismo tiempo el exceso, la completud (*the whole*) que empuja la ontología del cuerpo como tal hasta su borde, interrogando la siguiente cuestión: si el cuerpo negro es una “nada”, entonces qué es el cuerpo como tal, y por qué existe? La definición de *la falta* complementa la línea del imaginario, la nominalización y la fenomenología del cuerpo negro desarrollada por otros artistas y filósofos. Gates llama a la máscara del *blackness* el tropo de la ausencia (Gates, 1988, p. 146), Ralph Ellison introduce la invisibilidad en su novela *Invisible Man* (1952), Bert Williams expresó esa experiencia en la canción “Nobody” (1905), Samuel Delany propuso una novela de ciencia ficción afro-futurista *Trouble on Triton* (1976), donde se describe una tecnología que proporciona la libertad de recomponer el cuerpo, incluso el género, la apariencia física, y hasta mantener sus partes por separado. Kosoko complementa este continuum, introduciendo la metáfora de *the epidermal theft* en el poema “Effigy” que recita en *#negrophobia*: “Lucifer took the shape of a drink he could not / put down. Now, uncle is the / 40-year-old living definition / of a burnt blessing staggering in new skin, only / a trace of physical heat is left. Epidermal theft” (Kosoko, 2016). El robo de la piel aparece como una metáfora del robo de la identidad, con las cicatrices de la nueva piel que, como una máscara, está cubriendo el cuerpo que “is still filled with smoke” (Kosoko, 2016).

El robo de la piel, *the epidermal theft* de la que habla Kosoko, va al unísono con el discurso sobre la castración del cuerpo negro masculino. La feminista afroamericana bell hooks, en su estudio *We Real Cool: Black Men and Masculinity* (2004), afirma que en el contexto del crecimiento de la clase media entre la comunidad afroamericana durante la primera mitad del siglo XX en los EE.UU, la castración y la debilitación del poder otorgado al hombre negro estaba entre los intereses del racismo: “It has served the interest of racism for white people to ignore positive aspects of black life, particularly any shift away

from sexism. It was vital to white male self-esteem to belittle unconventional black masculinity, saying that these men were castrated” (hooks, 2004, pp. 11 - 12). Para hacer su mensaje definitivamente claro, Kosoko mismo menciona a bell hooks en la pieza, en la escena culminante “I’m reading”:

bell hooks, people. How about bell hooks? If you have a question, bell hooks has an answer. You may not like the answer, but there is an answer, OK? This is *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. I said you may not like this little excerpt but let’s just lean into it, don’t retract, cause this is important! This is chapter five: “It’s a dick thing: beyond sexual acting out” (Kosoko, 2016).

En el fragmento citado destaca la obsesión de los colonizadores por el cuerpo negro, subrayando la coexistencia del deseo, la violencia, la fetichización y la proyección sobre él de todos los miedos del contenido de la Sombra:

Until racial integration became an accepted norm, the fear of racial contact was always translated by racist white folks into a fear of black male sexuality. Euro-Americans seeking to leave behind a history of their brutal torture, rape, and enslavement of black bodies projected all their fears onto black bodies (hooks citada en Kosoko, 2016, 01:09:39)

Este discurso pronunciado por Kosoko es interrumpido por la capa sonora, que reproduce charlas y aplausos cuyo volumen va aumentando, aludiendo también el ambiente festivo de entretenimiento, el lugar donde “debe pertenecer” el cuerpo negro según la óptica racista. Junto con la castración epidermal y fálica, viene la “castración sonora” al cortarse la voz: “my penis, my voice, rising up in

protest, is not the enemy” (Kosoko, 2016). La voz, por su capacidad de penetrar el silencio podría ser interpretada también como un signo fálico. Kosoko resume así el mensaje de la pieza, mencionando el canibalismo simbólico impuesto en el cuerpo negro bajo la presión sonora del corte de su propia voz por el volumen de ruido que aumenta en el paisaje sonoro:

If white men had an unusual obsession with black male genitalia it was because they had to understand the sexual primitive, the demonic beast in their midst. And if during lynchings they touched burnt flesh, exposed private parts, and cut off bits and pieces of black male bodies, white folks saw this ritualistic sacrifice as in no way a commentary on their obsession with black bodies, naked flesh, sexuality. So much ritual sexualized torture of the black body indicates the intensity of both white hatred of black bodies and their longing to consume those bodies in a symbolic sexualized cannibalism. a symbolic sexualized cannibalism. I’m reading! (Kosoko, 2016, 01:09:50).

Asimismo, el ritual en el cual se ha convertido este canibalismo sexual conjura al mismo tiempo la lectura del propio ritual que está ejecutando Kosoko para ofrecer una contraestructura desde la *performance* que desafíe esa perversión dominante, normalizada e institucionalizada. bell hooks no llega a mencionar que la posición de la mujer negra ha tomado el lugar más bajo en la jerarquía de la sociedad, porque el cuerpo femenino negro se encuentra en la intersección de los constructos opresivos del sexismo y el racismo. La castración del *black male* significa para la comunidad el “decline of the black family”. Kosoko vuelve a mencionar las intrahistorias familiares, con nostalgia, desesperación y amargura en su discurso, llamando a los hombres negros “invisibles”, y es evidente que durante la pieza,

los personajes masculinos aparecen en contextos de debilidad (el hermano de su madre quemado en la casa), o de eliminación por violencia (su hermano menor asesinado). En el fragmento de *Revenge of the New Negro* (2013), el creador aparece con otro símbolo fuerte para la crítica feminista: una trenza larga del pelo blanco femenino colgando de su pantalón como una especie de signo fálico (Kosoko, 2013). bell hooks, así como otras feministas que defendieron la interseccionalidad del problema de la opresión de género y raza, afirma que las mujeres blancas a veces se aprovechan del patriarcado debido a su posición próxima al hombre blanco, que es quien encabeza la jerarquía del poder patriarcal. El odio impuesto sobre los cuerpos negros entre los propios afrodescendientes, y el deseo de adquirir los rasgos físicos de los cuerpos blancos (como está articulado, por ejemplo, en la pieza *Yellow Towel* de Dana Michel, analizada en el próximo capítulo), sitúa la cuestión del pelo en un dominio simbólico especial. Kosoko gira el significado de la obsesión por el pelo blanco hacia el deseo fálico de dominar ya que, puesto en la entrepierna del cuerpo masculino reemplaza la herida de castración de la cual habla Lepecki. El agujero negro como heterotopía de la falta, representado por el cuerpo negro, es reemplazado por los códigos del cuerpo blanco, o con el *blackface*, que debe ser inflado hasta su exceso, condenado al infinito deseo de ser oído.

El análisis de la fetichización del cuerpo nos lleva a la lectura de su consumo. Volveremos a interpretar los conceptos de consumo y valor de la corporalidad afrodescendiente en el capítulo 5.5. de esta tesis, en la lectura de **N!GGA* de nora chipaumire (chipaumire, 2018c). Sin embargo, es importante conectar las dos piezas en lo relativo a la representación de la política del consumo del cuerpo cuando chipaumire expone un bailarín desfilando y bailando en el escenario, pronunciando: “n*gga for every occasion” (chipaumire, 2018c). En este punto de la multiplicación de máscaras que

encajan cada “mandato” performático y discursivo, las piezas **N!GGA* y *#negrophobia* dialogan, cada una con poéticas distintas, respecto a la ambigüedad, la yuxtaposición y la combinación del miedo, el deseo, y la violencia proyectados en el cuerpo negro en las políticas y prácticas cotidianas del racismo. Kosoko, en su discurso denso e intenso sobre la producción de la corporalidad y su consumo, desarrolla la mirada del cuerpo *queer* en la pieza. El cuerpo *queer* es un espacio muy peculiar que no sólo encarna la heterotopía y la liminalidad, sino que también representa un campo semántico donde se cruzan unos caminos que abren espacios para la lectura no solo de las escrituras de las corporalidades, sino de los discursos críticos actuales. Uno de estos discursos es el feminista que, según bell hooks, había pasado a través de una crisis de autodefinición. Según hooks, al excluir la interseccionalidad de las aportaciones sobre raza y clase económica por parte de las feministas blancas, el feminismo falló en el desarrollo de una teoría unificada. Aparentemente, Kosoko es consciente de esta incoherencia: “this is for you, self proclaimed feminists, bell hooks, I’m reading!”, y, por tanto, la cruz en el espacio escénico puede adquirir el significado literal de la importancia de los discursos interseccionales. Sin embargo, vuelvo a acudir al arquetipo de Esu Elegbara para proponer la lectura de esta interseccionalidad, así como la de la liminalidad de las representaciones de género en la pieza.

La integridad polifónica de la estructura y la antiestructura (*“the whole”* en palabras de Moten), así como la navegación por y entre ellas, también es visible en la lectura de la sexualidad y el género en *#negrophobia*. El mito de Esu Elegba / Legba implica aspectos de sexualidad liminal y el juego de la representación del género desde la mencionada polifonía. Gates indica que, a pesar de que se suele nombrar a Esu en masculino, y a pesar de las referencias a su potencial sexual y a sus cualidades fálicas, Esu es una criatura sin género, o de doble género, como sugieren los mitos de Fon y Yoruba (Gates, p.

29). “Legba’s sexuality is a sign of liminality, but also of the penetration of thresholds, the exchange between discursive universes” (Gates, 1988, p. 27): por ende, la sexualidad de Legba es liminal, pero además, su capacidad de penetrar los umbrales para facilita el intercambio entre los universos discursivos aproxima su sexualidad a sus habilidades hermenéuticas. Como muestra Robert Farris Thompson, en la escultura de yoruba Esu se representa como una figura bisexual, de ambos géneros (Thompson, 1983, pp. 28-29). La sexualidad de Esu es indeterminada e insaciable (Gates, 1988, p. 29). Gates opina que metafísicamente y hermenéuticamente, el discurso de Fon y Yoruba no obedece al género determinado, ni femenino, ni masculino, de tal manera que ofrece a la crítica feminista una oportunidad singular de examinar las áreas de los universos discursivos que escaparon de la trampa del sexismo del discurso occidental. Es importante que Kosoko acuda a los cuerpos *queer* como intérpretes de los discursos, ya que tales cuerpos son un terreno de liminalidad y, por ello, están más abiertos al proceso del movimiento de los signos. El dominio *queer*, como el dominio *blackness*, son los espacios marginalizados que funcionan en la pieza en su cruce: Kosoko expone la cuestión del cuerpo masculino, pero también de la vulnerabilidad que tiene el cuerpo *queer* masculino frente al poder institucional que históricamente lo reprimía. El cruce del espacio, desde este ángulo, también significa el dramatismo de esta intersección de la identidad. Por otro lado, según determina Partick Johnson, el autor del libro *Black Queer Studies* (2005), la intersección del discurso crítico de los estudios *queer* con los estudios feministas, la teoría crítica de raza y los estudios afroamericanos ha facilitado el desarrollo de un aparato teórico que navega por los espacios no examinados, que ponen en cuestión las estructuras binarias del poder en general, históricamente establecidas. El cuerpo *queer* y el cuerpo negro, por ende, son las heterotopías de estos discursos, cuya indeterminación debe perturbar el

pensamiento que alimenta la tradicional marginalización y privilegio de los sujetos en su sistema. Desde este punto de vista, la sexualidad indeterminada de Esu / IMMA / Kosoko permite penetrar los umbrales del conocimiento y facilitar el intercambio de los universos discursivos. El Esu de Kosoko dialoga con las interseccionalidades y los cruces en su obra, que en la religión del *voodoo* son también símbolos de la comunicación entre los mundos de los dioses y los humanos. De tal manera, es importante subrayar que los dominios del *blackness*, así como de lo *queer*, abarcando la integridad de Esu, podrían existir fuera de la dinámica binaria de los mecanismos impuestos con el colonialismo. IMMA, cuya expresividad cae en la danza y el movimiento (al contrario de Kosoko, quien se manifiesta mediante la voz a través del discurso oral), evoca a la figura de Esu-baliarín haciendo una escritura dancística en su movimiento. Según el comentario de Gates: “Esu is also a highly accomplished dancer, a mask-in-motion, who signifies in ritual by his phallic dance of generation, of creation, of translation” (Gates, 1988, p. 20). La expresión corporal y la danza son los dominios de Esu Elegbara, y en caso de *#negrophobia*, suponen uno de los medios fundamentales de comunicación, interpretación y traducción.

3.3. La hermenéutica de Kosoko-Esu: el signo, el texto, el discurso

Un aspecto clave de Esu, que facilita la lectura de la pieza *#negrophobia*, es como hemos dicho su función de intérprete. El análisis de la dimensión hermenéutica de Esu ha sido llevado a cabo por Henry Louis Gates Jr. en su libro *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism* (1988), mencionado en los subcapítulos anteriores. Este estudio resulta sumamente relevante para la crítica literaria con enfoque no eurocéntrico, ya que propone una lectura de la deidad Esu Elegbara como una “metáfora indígena negra” (*indigenous black metaphor*), y una figura esencial para la crítica literaria afroamericana. El simbolismo y el funcionamiento de Esu en la conciencia mitológica yoruba plantea el comienzo de la interpretación de los significados, una figura análoga a Hermes en la mitología europea, de donde proviene el mismo nombre de “hermenéutica” (Gates, 1988, p. 8), el arte de la interpretación, en sus inicios, de los textos sagrados. En su estudio *The Signifying Monkey*, Gates empieza por el rol hermenéutico e interpretativo de Esu Elegbara, pasa luego por la retórica y la semiótica para volver finalmente a la hermenéutica y redefinir el rol interpretativo de Esu como un tropo y una figura clave en la cultura afroamericana:

my concern [...] is to define a carefully structured system of rhetoric, traditional Afro-American figures of signification, and then to show how a curious figure becomes the trope of literary revision itself. My movement, then, is from hermeneutics to rhetoric and semantics, only to return to hermeneutics once again (ibid, p. 44).

Este movimiento en su análisis de los textos afroamericanos ofrece un substrato para pensar *#negrophobia* desde un ángulo no eurocéntrico y desde la crítica y la teoría literaria propia

afroamericana. Es importante investigar el lado hermenéutico de Esu Elegbara, porque atraviesa muchas capas discursivas en *#negrophobia* de Jaamil Kosoko. Esu es considerado un mensajero de los dioses no solamente porque se ocupa de los sacrificios en los cruces de caminos, sino que también lleva ese cruce hacia los humanos en forma verbal, en mensajes que aprueban la sabiduría y la compasión (Thompson, 1983, p. 19). Como dijimos, en la mitología yoruba Esu existe en una inextricable unión con Ifá, el sistema de adivinación yoruba, profundamente lírico y metafórico, que los yoruba han consultado durante siglos en Nigeria. Si el dios Ifá es la continuación de la voluntad divina, Esu (o Eshu) aparece como el intérprete de este texto sagrado que “traduce, explica, afloja el conocimiento”, como señala Henry Louis Gates. Gates añade que Esu tiene su correspondiente versión afroamericana en la figura de *the Signifying Monkey*. Si Esu Elegbara es una figura central del sistema de interpretación de Ifá, el *Monkey* representa el principio retórico en el discurso afroamericano (Gates, 1988, p. 44).

The Signifying Monkey, uno de los apoyos teóricos para la lectura de la figura de Esu-intérprete en *#negrophobia*, ayuda sobre todo a definir qué se entiende bajo el texto en una pieza escénica, ubicar su lugar en relación al discurso, y repensar su rol en el género híbrido y multidisciplinar de la *performance*. Una aportación importante que ha hecho Gates en esta relación es proponer las tres perspectivas, según las cuales facilita la lectura de las figuras de Esu y *Monkey* como hermenéuticas. Primero, según Gates, los *tricksters* Esu Elegbara, así como su análogo afroamericano *the Signifying Monkey*, son mitos en la base de los cuales funciona el uso del lenguaje: en caso de Esu en relación con los textos escritos, mientras que *the Signifying Monkey* está orientado al discurso oral. La tensión entre lo oral y lo escrito se manifiesta la búsqueda de la voz de una manera ambigua y dual como en los textos de autores

afroamericanos como *Cane* (1923) de Jean Toomer y *Their Eyes Were Watching God* (1937) de Zora Neale Hurston (ibid., p. 22). El uso del lenguaje y los textos en su variante escrita y oral, performativa, es uno de los componentes fundamentales de *#negrophobia* de Jaamil Kosoko. Como hemos mencionado, la pieza también funciona como una disección filológica del racismo, del cruce de las estructuras de poder y de los discursos que atraviesan el cuerpo afrodescendiente. El coreógrafo se aproxima a esta disección desde varios medios de expresión artística, todos ellos fundamentales desde una perspectiva compositiva, interpretativa y semántica. Unos de estos medios es el lingüístico en su doble variante: la textual, que encontramos que podríamos asociar con los mitologemas de Esu y Legba; y la oral, que se vincula a la figura de *Signifying Monkey*. Como señala Gates, Legba o Esu son los que crean *el discurso encima del texto* (Gates, 1988, p. 231). Kosoko toma el rol de explicar (o interpretar, en este caso, en el sentido filológico) el texto, o los discursos de la cultura afroamericana, al público. Es necesario tener en cuenta que la pieza fue mostrada en países europeos así como en los EE.UU. para públicos mixtos. A través de su rol hermenéutico, Kosoko toma la responsabilidad de desnudar los problemas e injusticias que provienen profundamente del hecho de no comprender la cultura del *otro*. La pieza misma crea una densa acumulación e intersección de las capas discursivas, visuales, orales y sonoras, involucrando historias y textos de la cultura afroamericana. Por tanto, las escenas mencionadas donde el texto escrito está involucrado cuentan con una interpretación doble en la capa simultánea de la presencia corporal en el contexto escénico: la primera escena con el texto de James Baldwin *On Being White and Other Lies*, la escena del recitado de los poemas escritos por Kosoko, la culminación de “I’m reading!”, así como la escena posterior, en la que hace leer al público el texto escrito que les ofrece (Kosoko, 2016).

De tal manera, el Esu de Kosoko representa la faceta del rebelde quien rompe el código social y del un crítico literario que desempeña el papel divino de educar a los demás, interpretando para el público el orden de las cosas que habían sido puestas en la Sombra y por ende estaban escondidas en la oscuridad de la ignorancia nacida desde la patología del colonialismo. La escena culminante “I’m reading” es el Esu-rebelde y el Esu-crítico quienes desafían y reescriben el destino:

I’m reading! I’m reading! You know about this, come on, you know about Maya Angelou, this is Maya Angelou. *I know Why the Caged Bird Sings*. The international sensation, Dr. Maya Angelou, you know her. Now what about Audre Lorde? Alright, *I Am Your Sister collected essays*, Audre Lorde... I’m reading!

Kosoko glosa los los textos y el motivo por el que es importante leerlos, haciendo comentarios llamativos, proponiendo a personas del público que cojan un libro en sus manos para familiarizarse con el texto:

This is free information, I’m just being generous. Mr. Pablo Neruda. OK? I’m reading! I’m reading! Ladies and gentlemen, I’m reading, are you reading? You know that the president of the United States of America wrote this book, OK? I’m reading! *Black Queer Studies*, OK? (Kosoko, 2016).

Kosoko-Esu-*Signifying Monkey* también desempeña el papel de intérprete y traductor de su propia pieza:

If you don't understand what I'm doing in this work then you can read some of these books and then you will understand what I'm doing, OK? Let's get it on! *Politics of Black Performance*. OK? Free information, I'm reading! (Kosoko, 2016).

En el momento culminante de la pieza, el *Signifying Monkey* y Esu hablan a través de la máscara del personaje de Kosoko para explicar que su cuerpo no es un espectáculo asociado con “lo animal”, cubierto por el *blackface*, sino que pertenece a la tradición de pensadores, escritores y poetas afrodescendientes. Junto con la corporalidad expresiva y performática de Kosoko, la unidad holística del cuerpo-pensador no encaja en la imagen del binarismo occidental dividida entre la “razón” y el “cuerpo”. Entre los textos nombrados, como sabemos, también introduce sus escritos:

I'm writing too! I'm writing! I wrote this one. Are you reading? (Kosoko, 2016).

Si diferenciamos entre el texto escrito y el discurso oral, tendría sentido reconocer que en piezas como *#negrophobia* (2016), *portrait of myself as my father* (2016) y la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018) de nora chipaumire, *Bronx Gothic* (2017) de Okwui Okpokwasili, *Yellow Towel* (2013) de Dana Michel, los elementos discursivos, textuales y coreográficos son inseparables y, por ende, imposibles de reducir en un solo género, donde el texto iría a desempeñar el papel teatral. Justo por colocar el cuerpo negro en el centro de estas piezas, la escritura del “texto” y el “discurso” se problematiza, por lo que sería injusto abordar la pieza desde una taxonomía genérica y asignarla a la coreografía, las artes dramáticas, o incluso a los géneros musicales performáticos como la *jam* o el concierto. El cuerpo negro debido a la polifonía semántica que lleva en su código cultural, así como por las estructuras binarias de

opresión que imponen la tensión de su lectura, propone una problemática de resignificación del texto en el marco de una pieza de la *performance* contemporánea.

La segunda perspectiva que propone Gates es que en los mitos de Esu y del *Monkey* se define un rol fundamental de lo figurativo en su relación con lo literal en el discurso afroamericano. El teórico señala que los orígenes de la tradición vernacular favorecen más lo figurativo (que es indeterminado por su naturaleza), y por ende, los significados determinados van contra la lógica de los valores fundamentales descritos en los mitos. Gates introduce una observación sobre la presencia de la doble voz en el discurso afroamericano como algo propiamente africano, notando que si los mitos y lo figurativo funcionan como un sentido añadido al sentido literal, en la tradición vernacular significa *encima* de la tradición de las letras, y que las figuras de la escritura están registradas, paradójicamente, en la literatura oral (Gates, p. 22). Esta definición de Gates nos vuelve a la lectura de la ambigüedad del discurso de *#negrophobia*, propuesta en el subcapítulo anterior. Nos gustaría pensar la teoría de Gates desde que el cuerpo *es* también el portador de escritura, *es* el texto escrito en sí. La dualidad del significante está representada en las figuras que se producen en el escenario, en la forma del cuerpo enmascarado. La figura del cuerpo negro encarnada en el *blackface* y su caricatura, está significando encima de lo literal, sería el personaje de Kosoko, representando en el cuerpo del hombre negro, o en el cuerpo *queer*, ya no significa literalmente lo que es realmente su cuerpo: se produce una figura de él. Lo mismo pasa con el personaje de su hermano menor, matado por la policía: Kosoko aterriza en el espacio escénico su figura, atravesada por más capas de resignificación, como por ejemplo, la máscara estereotipada de un joven brutalizado, que es otra extensión del *blackface*. Efectivamente, los cuerpos de *#negrophobia* no significan quienes son, y sería una simplificación si propusimos que son simplemente

los personajes teatrales representando a “alguien más” quien no tenga vínculo con su identidad real. En esta pieza, lo figurativo entra en relación con lo literal, creando figuras de los cuerpos mismos de IMMA o Jaamil Kosoko. La importancia del cuerpo como el portador de la escritura y el texto, se ve muy claro al comparar el rol del traductor de Kosoko y de IMMA. Kosoko es un protagonista que tiene voz, y, por tanto, literalmente comenta, traduce, explica, mientras IMMA está operando en la dimensión de la expresión corporal: la danza, el movimiento, el ámbito gestual. Sin embargo, aunque su rol es sutil, también desempeña la función de la intérprete en la pieza, manifestando el movimiento o la corporalidad que ayuda a entender el discurso crítico de la pieza, tanto como los textos que aparecen en el espacio en la forma escrita.

La tercera perspectiva, que es muy importante para esta investigación por su relación con los estados y espacios liminales (realizada en el subcapítulo anterior), es la indeterminación de la interpretación de Esu y el *Monkey*, que según Gates tiene que ver con la dualidad y la existencia “entre” (ibid, p. 22). El mito más famoso sobre Esu, que hemos recitado arriba, es leído como una historia de la indeterminación que está contabilizada por una tradición vernacular como un aspecto inevitable de la interpretación. Esu, el dios de la indeterminación, domina el ámbito del proceso de interpretación. Por ello dejó a su amigo Ifá dominar y nombrar los textos de la tradición, porque es precisamente Esu quien domina el acto de la interpretación, significando la esencia divina de lo figurativo. Esu encarna la ambigüedad del lenguaje figurativo y decodifica las *figuras*. Para Ifá, el significado de los textos es obvio, solamente se necesita lectura e interpretación (Gates, 1988, p. 21). Chude-Sokei interpreta el *signifyin(g)* de Gates de la siguiente forma:

as a sign of the disrupted wholeness of an African system of meaning. Although the very suggestion that a homogeneous, totalizing, or complete African system of meaning existed is problematic, it is true that the black trickster figure after slavery accrues that meaning as well as those already intrinsic to it. In this, Esu becomes a figure of the void, of exile, of endless translation and an endless deferral meaning (Chude-Sokei, 2006, p.109).

Chude-Sokei argumenta que la consciencia doble era el rasgo característico de la consciencia africana antes de la esclavitud y el racismo. Después del proceso de la esclavitud, el racismo ejecutó una sobreescritura de los signos polifónicos en las binariedades institucionalizadas, condenando al *trickster* afroamericano *the Signifying Monkey* al exilio de la “interpretación eterna”, otorgándole el lugar entre el texto fuente y el texto de destino. Sin embargo, como el *trickster* de *#negrophobia* está jugando entre la mentira y la verdad, cuando llega a decir la “verdad” en la escena “I’m reading”, el espacio se construye de una manera que obstaculiza su credibilidad, como el Esu que describe Gates: “playing with identity and lying and when he is telling the truth finally nobody believed him” (Gates, 1988, p. 18).

Gates define a Legba como “el lingüista divino”, que habla todos los idiomas, interpreta el alfabeto y gobierna el significado, determinando hacia dónde dirigirlo (ibid., p. 24), lo que hacen IMMA y Kosoko en la pieza. Como concluye Pelton en su estudio *Irony and Sacred Delight*, Esu destruye la comunicación normal entre los humanos, colocándolos fuera del ámbito del discurso ordinario, “to speak a new word and to disclose a deeper grammar to them, and then to restore them to a conversation that speaks more accurately of Yoruba life” (citado en Gates, 1988, p. 41). Hablando del

espacio heterotópico del escenario, que es por definición el espacio que está fuera de los códigos de normalidad de los discursos cotidianos, impugna la gramática ordinaria, desestabilizando el suelo en que nos encontramos. La figura de Esu, escrita en el personaje de Kosoko, complementa esta sensibilidad heterotópica para provocar el deslice sintáctico. Legba, según Pelton, es quien “is enlarged to name and to humanize an otherwise unintelligible and therefore unassimilable event. Here, at the moment of an enlargement that is also a transformation of non-sense to sense, of impasse to passage” (citado en Gates, 1988, p. 42). Siguiendo la tesis de Pelton sobre Legba, podríamos interpretar la función de Kosoko como la de resolver los signos poco claros o protagonizar aquellos que no parecen tener mayor seriedad.

La última escena que cierra la pieza se centra en la lectura del texto de James Baldwin *On Being White and Other Lies* (1984), por parte de una de las personas del público, mientras IMMA la está grabando, y bajo la proyección en la pantalla de esta grabación, Kosoko se disfraza con un vestido en el que resuena la moda de los *flappers*, que bailaban el *charleston* durante la época de los *Roaring 20's* y la *Harlem Renaissance* (Kosoko, 2016, 01:16:43). El texto de Baldwin articula la idea de que la blanquitud no sólo es un constructo falso, sino que se ha creado desde la necesidad de estigmatizar la presencia negra, generando su subyugación y, en última instancia, proponiendo su redención mediante su elección de devenir “blanco”:

It bears terrifying witness to what happened to everyone who got here, and paid the price of the ticket. That price was to become “white”. No one was white before he/she came to

America. It took generations, and a vast amount of coercion, before this became a white country (citado en Kosoko, 2016, 01:16:00).

Durante esta escena suena de fondo la canción “Prenzlauberg” de la banda Gulag Orkestar, con sus motivos musicales judíos, mientras la persona del público lee un pasaje sobre la elección de los judíos, el colectivo “no-blanco” que asumió esta categoría racial:

It is probable that it is the Jewish community -or, more accurately perhaps, its remnants- that in America has paid the highest and most extraordinary price for becoming white. For the Jews came here from countries where they were not white, and they came here, in part, *because* they were' not white; and incontestably -in the eyes of the black American (and not only in those eyes)- American Jews have opted to become white” (ibid.).

La traducción cinestésica de la escena final representa IMMA grabando al personaje de Kosoko cubierto en una especie de túnica de plástico con guirnalda brillante y rodeado por el incienso. En un estado de “exorcismo”, su cuerpo comienza a expulsar tinta blanca por su boca. Kosoko entra en el diálogo con el texto de Baldwin, interpretándose a sí mismo a partir de la decisión de no aceptar la blanquitud, aun siendo consciente de la inevitabilidad de que involuntariamente forme parte de su subjetividad.

Resumiendo el rol hermenéutico de *#negrophobia*, hemos interpretado el universo semántico a través de las mitologemas de los *tricksters* de Esu Elegbara y *the Signifying Monkey*, teorizados por Henry Louis Gates, según el cual son las figuras que representan el primer intérprete y crítico literario yoruba y afroamericano. Dentro de la heterotopía del espacio escénico de la indeterminación, los cuerpos

puestos en una liminalidad semántica son leídos como los portadores del texto inscrito en ellos. El cuerpo que significa y resignifica tiene el poder de desestabilizar los códigos de normalidad, desafiando la norma mítica y la sintaxis del racismo y la episteme occidental. Habitando las múltiples máscaras del racismo y las figuras formadas por los discursos provenientes de la literalidad del texto, los cuerpos de *#negrophobia* crean una tensión entre los extremos de las estructuras binarias del poder dominante. La heterotopía de *#negrophobia* se conjura a través del juego de significados en la corporalidad protagonista, y propone una crítica semiótica, filológica, y performática del racismo.

4. SUBJETIVIDAD: EL DEVENIR

4.1. Las heterotopías de iniciación en la obra de Okwui Okpokwasili y nora chipaumire

El siguiente subcapítulo explora las propuestas coreográficas de dos creadoras: la estadounidense de origen nigeriano Okwui Okpokwasili, y la coreógrafa y artista de *performance* de Zimbabwe, afincada en Nueva York, nora chipaumire. Las dos artistas abordan el tema de la construcción de la subjetividad negra en el espacio liminal entre el poder colonial y la herencia africana. Okpokwasili en su pieza *Bronx Gothic* (2017) investiga “el espacio sin lugar”, en cuya invisibilidad ocurre el crecimiento y la formación del deseo y la identidad de una niña afroamericana. chipaumire, a su vez, en *portrait of myself as my father* (2016) está negociando la construcción de la masculinidad negra en su posibilidad de convertirse en un “superhéroe africano”. Las dos creadoras se enfrentan a los espacios coloniales de producción de discurso y yuxtaponen “*the speaking commodity*” de la que habla Moten introduciendo las resignificaciones de las corporalidades negras desde las perspectivas masculina y femenina. Tanto chipaumire como Okpokwasili están navegando entre la heterogeneidad de los medios de expresión performativos, que son el movimiento, la coreografía experimental, el discurso hablado y el sonido, poniendo en cuestión el género artístico, expandiendo las definiciones de la danza, la coreografía y la *performance*. Un rasgo peculiar que une a las propuestas *Bronx Gothic* y *portrait of myself as my father*, es el cuestionamiento de la semiótica del cuerpo negro puesto en escena en su relación con el contexto cultural, social y político. En este sentido, las dos propuestas serán analizadas por un lado a partir de la noción de la heterotopía como un espacio poroso que conecta el discurso artístico con la práctica del pensamiento cotidiano; y por otro, concibiendo la heterotopía como espacio imaginario para

reconsiderar, repensar, y resignificar la epistemología del cuerpo negro introduciendo el diálogo entre la “subalternidad” con los espacios del privilegio.

4.2. *Bronx Gothic* de Okwui Okpokwasili: el espacio sin lugar y la voz femenina

Bronx Gothic de Okpokwasili (2017) cuenta la historia de dos niñas afroamericanas en su proceso de crecimiento en el Bronx, el distrito de Nueva York. Mediante la expresión dancística y dramática, involucrando el uso coreográfico del movimiento del cuerpo así como los elementos teatrales del discurso oral, Okpokwasili crea el espacio imaginario que representa la memoria personal de la creadora. En la pieza, el conjunto escenográfico y espacial recrea una habitación personal donde se despliega la acción: está construida como un espacio íntimo, oscuro, escondido. De forma similar a las propuestas de Jaamil Kosoko y nora chipaumire, Okpokwasili establece el punto de partida del diálogo con el público desde una propuesta de co-habitación del espacio compacto y cautivo, en el que los cuerpos de la intérprete y del público se colocan en relación de proximidad. Esta organización del espacio escénico habilita la apertura de una conversación cinestésica sobre la empatía intercorporal y provoca una reflexión sobre la experiencia de una joven afroamericana desde las sensaciones instantáneas corporales en contraposición a su comprensión puramente racional, y por ello, distante.

Es necesario prestar más atención al significado del término *gótico* en el contexto de la experiencia afroamericana y la producción del discurso artístico y literario a partir del siglo XIX en la ficción estadounidense. La tradición de la ficción gótica se formó a finales del siglo XVIII en Inglaterra con la novela de Horace Walpole *El castillo de Otranto* (1764), que estableció los fundamentos del género. Sin embargo, lo gótico se extendió más allá del contexto inglés e incluso del ámbito de las narrativas literarias hasta convertirse en una herramienta estética capaz de reflexionar sobre la experiencia cotidiana. Esto es lo que sucedió en la tradición de la narrativa gótica negra (*black gothic narratives*),

con nombres menos conocidos, o no identificados con la escritura gótica, como Harriet Ann Jacobs (1813-1897), cuyas narrativas de esclavitud (*slave narratives*) manifestaban una dimensión gótica, como puede verse en novelas como *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861), *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845). Ya en el siglo XX también podemos convocar en esta tradición a Toni Morrison (1931-2019) con *Beloved* (1987), Octavia Butler (1947-2006) con *Fledgling* (2007), Gloria Naylor (1950-2016) con *The Women of Brewster Place* (1982) y *Linden Hills* (1985), Ralph Ellison (1914-1994) con su *Invisible Man* (1952), Jean Toomer (1894-1967) con *Cane* (1923), y Gayl Jones (1949-) con *Corregidora* (1975), entre otros. En su estudio *African American Gothic: Screams from the Shadowed Places* (2012), la investigadora afroamericana Maisha Wester propone que los afroamericanos “no necesitaban las ficciones terroríficas” porque sus propias experiencias estaban llenas de las historias monstruosas (Wester, 2012) que se han asimilado en los tropos del horror, intentando encajar en los ideales heteronormativos de la América blanca que perpetúan la violencia sobre sí mismos (Wester, 2012). Tras haber examinado y estudiado la escritura de autores afroamericanos a lo largo de su historia desde el siglo XIX, Wester afirma que para los escritores góticos afroamericanos, lo horrible y verdaderamente aterrador no son los fantasmas sino la ideología nacional y las circunstancias sociales (ibid.). En palabras de Edgar Allan Poe, “truth is stranger than fiction” (citado en Zitter, 1998, p. 54). Por esta razón, acudieron al género gótico para desvelar las experiencias sociopolíticas de la comunidad afroamericana, enfrentándose con temas como la destrucción de la familia negra en *Beloved*; la piel negra que protege del sol a los personajes vampiros en *Fledgling*; o la violencia sexual en *Incidents in the Life of a Slave Girl*, que saca a la luz la cuestión de “la pureza de la mujer blanca”, afirmando que una mujer negra también posee la inocencia femenina. De tal modo, la

escritura gótica afroamericana trasciende los límites del género de la propia ficción plantando los miedos y los horrores en la realidad verosímil. Por ello el afrogótico no se formó ni como género ni estilo literario per se, sino como un espacio de intersección de la tradición de ficción afroamericana con el género literario formado en Inglaterra. Hoy en día, el afrogótico ha trascendido los límites de la ficción, atravesando también otros ámbitos del pensamiento filosófico y artístico, como las investigaciones sobre el racismo en *Darkly: Black History and America's Gothic Soul* (2019) de Leile Taylor; o el arte visual y los libros *cómic*s de John Jennings. El académico Kobena Mercer acuñó el término “afrogótico”, y lo definió como “una herramienta estética para superar el trauma de la historia colonial” (citado en Newton Cooksey, Thomas T., 2022). En recientes estudios se ha empezado a organizar y articular la definición y la metodología del fenómeno afrogótico. Lea Anderson se refiere al horror gótico como una tecnología y un instrumento de la construcción del mundo a partir de la oposición de lo salvaje y lo civilizado, lo animal y lo humano, analizada en el capítulo 2 de esta tesis. En el simposio “Liquid Blackness”, organizado por la Universidad de Duke con artistas y académicos del ámbito, resonó la idea de que las narrativas góticas europeas o blancoamericanas también están vinculadas con la *blackness*, o con los hechos del comercio de esclavos. El “Holandés Errante”, según la leyenda, era un barco que viajaba por el espacio liminal del océano, condenado a nunca llegar al destino, con un cargamento nunca desvelado ni conocido (ibid.); *Frankenstein* de Mary Shelley, según Tashima Thomas, no trata solamente de la Revolución Industrial, sino también de las narrativas de los esclavos fugitivos de Haití; *La leyenda de Sleepy Hollow* o *La leyenda del jinete sin cabeza* (1820) por Washington Irving se refiere al rebelión de los esclavos liderados por Nat Turner (Tomlins, 2020). Los investigadores también mencionaron la reflexión sobre la raza, la esclavitud y el poder en las obras del

escritor de ficción gótica estadounidense Edgar Allan Poe, partiendo de sus confesiones epistolares del miedo que tenía una persona blanca hacía el cuerpo negro esclavizado (Zitter, 1998). Estos miedos se destilaron en las narrativas europeas o eurodescendientes como un “vacío oscuro” en la estetización del horror en las narrativas góticas. A su vez, la narrativa afrogótica cuenta con las ramificaciones de los discursos textuales y poéticos, en las cuales se trataba la realidad arquetípica de la violencia de la esclavitud, los *lynchings*, sobre los cuales se habían desarrollado canciones, los espectáculos teatrales sobre las ejecuciones de los años 1890-1930 (*lynching plays*), sumados al subgénero de la literatura infantil sobre los niños afrodescendientes asesinados por la brutalidad de la policía; o las novelas (incluso recientes) sobre la violencia y los asesinatos de los adolescentes afroamericanos donde las víctimas se convierten en fantasmas y cuentan sus experiencia vivida (como la novela *Sing, Unburied*, *Sing* (2017) de Jasmine Ward). Por tanto, la mirada afrogótica ofrece la disección del racismo y de las repercusiones del colonialismo mediante la reflexión estética sobre la subjetividad negra, invirtiendo el canon europeo de las novelas de *horror* y góticas. Proponemos que los dispositivos de construcción del imaginario en el marco afrogótico están profundamente atravesados por las reflexiones decoloniales, que dialogan con las teorías del pensamiento radical negro, así como por las perspectivas críticas del cuestionamiento del espacio y del tiempo y la redefinición de la semiótica del cuerpo.

Okwui Okpokwasili en *Bronx Gothic*, no sólo disecciona los efectos que tiene el racismo sobre el cuerpo de la adolescente afrodescendiente, sino que lo hace siguiendo la tradición afrogótica y facilitando la expansión de su significado teórico, debido al carácter multidisciplinar de su pieza, involucrando la expresión coreográfica y el movimiento corporal. Okpokwasili introduce “el gótico” como el “vacío oscuro” que representa la heterotopía del crecimiento de una niña negra en Bronx,

repensando el canon occidental de la narrativa ficción del siglo XIX, conectando este concepto con la Sombra tal y como la hemos definida en esta tesis a partir de los términos jungianos, como un espacio *otro*, invisible, donde se encuentran expulsadas las narrativas de la experiencia afroamericana: “growing up, I was thinking that the further you were from whiteness, the more invisible you were” (Okpokwasili, 2017). Por lo tanto, sumamos *el gótico* a la línea terminológica que sirve en esta investigación para describir la sensibilidad heterotópica de los artistas de *performance* de la diáspora africana: la Sombra (analizada en los capítulos 2 y 3 de esta tesis), el concepto de *los agujeros negros* y *la falta* lacaniana (mencionada en el subcapítulo anterior), el robo de la epidermis en el espacio corporal como una variante de la castración, que produce una falta de identidad y en consecuencia forma el “*vacío oscuro*”. El espacio construido en la pieza de Okpokwasili dialoga con lo que podría significar “el gótico” en la experiencia femenina afroamericana mediante los tropos literarios que tienen su origen en la novela gótica. Entre las características clave de la narración gótica destaca la presencia de un artefacto misterioso, el deslizamiento del tiempo, o el viaje en el tiempo hacia el futuro y el pasado, la presencia de un doble o una misteriosa ambigüedad, el horror del cuerpo o su deformación, una casa embrujada, así como narrativas oníricas, elementos sobrenaturales, el juego de la luz y la sombra, la narración dentro de un marco temporal ubicado en épocas pasadas o inexistentes, entre otros. Sin duda, al pensar en el arte o la escritura góticas, destacaremos que la estética gótica abarca sensaciones oscuras como el miedo y el horror, destilados en los discursos artísticos.

El motor principal de la producción de la heterotopía en *Bronx Gothic* es la subjetividad del cuerpo puesto en el escenario, que según Okpokwasili tiene una carga semántica muy potente: “black flesh has a deep meaning in this country” (Okpokwasili, 2017). Esta experiencia “gótica” del cuerpo negro

condiciona la otras dimensiones de la pieza: más allá del movimiento y del discurso hablado, determina la escenografía, la organización del espacio escénico, el vestuario, las luces, la duración de la pieza y su composición. Escenográficamente, el espacio representa una habitación con macetas de plantas por los rincones (incluso unas tiradas por el suelo) y el suelo es de madera dura, lo que recrea el espacio cotidiano de un piso o una habitación. Utiliza muy poca luz, que amplifica la intimidad del espacio, a la que se une el público: una cortina blanca que rodea todo el perímetro del espacio encierra a todas las personas en la misma burbuja. Al entrar en el espacio escénico el público se encuentra en un entorno íntimo, oscuro, donde ya está sucediendo la acción: encuentran un cuerpo colocado de espaldas, vibrando en un rincón. La ausencia de un punto definido para la apertura de la pieza y el contacto visual inicial con el público crea un efecto de continuidad, de proceso, en el cual el espectador se suma para convertirse en testigo. Esta decisión compositiva crea una percepción especial de una incertidumbre temporal del espacio suspendido, sin definir el punto del comienzo del gesto de la vibración corporal, ni de su duración. Con la prolongación del movimiento que empieza por la pelvis e invade todo el cuerpo se anticipa un viaje transformativo que va a tener lugar durante la pieza. Como comenta la autora: “When something is going on for so long, there is a transformation. I want to open this incredibly vibrating channel so we can vibrate together in space” (Okpokwasili, 2017). La práctica de la investigación del movimiento, que la coreógrafa llama “*durational practice*”, resulta en un tipo de corporealidad que provoca transformaciones no solo en el cuerpo de la bailarina, sino también en el público: “it is going on for so long that at some point you stop asking yourself, where is it gonna end, so it pushes you to really *be* here” (Okpokwasili, 2017). Tales prácticas duracionales, cuando el cuerpo trabaja contra la dirección del tiempo, provoca una lectura del cuerpo como algo que actúa contra la

producción del capital. Si suponemos que el cuerpo es tiempo encarnado, que en los términos de Marx tiene que producir el capital, o el resultado material, entonces la acción repetitiva de Okpokwasili, que funciona en ciclos, va contra la dinámica de la producción, porque desafía la dramaturgia cuantitativa, contraponiendo una acción cualitativa que subraya, en términos de Fred Moten, la *nonperformance* (Moten, 2015) de tal acción, o el rechazo a hacer un uso material del desempeño del tiempo a través del cuerpo. Sin embargo, aunque trabaja contra la producción del “resultado” que podría ser cualquiera acción cuantitativa dentro del marco de la composición de la pieza, el cuerpo construido por Okpokwasili está generando discurso en la repetición de la acción cualitativa. La cualidad del cuerpo, vibrando contra el flujo del tiempo por la constancia de su movimiento, cambia hacia una imagen empapada en el sudor de la labor, lo que lleva como resultado a una nueva corporalidad, renacida en los dos personajes de las chicas.

Después de la escena de la vibración del cuerpo, que dura 30 minutos, la mirada de Okpokwasili se dirige al público por primera vez, invitando a la experiencia común, que anticipa el resto de la pieza de cuya duración total es de una hora y media (Okpokwasili, 2017, 12:10). Como comenta la autora misma sobre este momento del espectáculo, el objetivo es incluir al público en su espacio personal e invitarlo a vivir la experiencia liminal de un ritual del pasaje (“*the rite of passage*”, según el término antropológico, analizado en la capítulo 2 de esta tesis. La concepción de la pieza deja un desafío y un manifiesto político: solo con una cualidad de movimiento genera preguntas como: ¿qué *significa* el cuerpo negro puesto en escena? ¿Qué significa el cuerpo de una *mujer* negra puesto en escena? ¿Qué significa, si este cuerpo produce una *acción*? ¿de qué manera el espectador se involucra en el espacio común, donde el cuerpo de una mujer negra produce el discurso *sudado*? Según comenta la creadora

sobre este momento de la pieza: “I’m not just a brown body subject to your gaze. It’s always good that I’m watching you. Hopefully in gazing back it will make the gazer think how they might be being bad. [...] And hopefully we will be together growing our empathic capacity [...] If you come with me in this we will kind of engage in mutual transformation. Can you be here?” (ibid., 14:35). La protagonista llama a la presencia del público y su máxima atención para hacer la labor de habitar este cuerpo juntos.

Al acabar la primera escena de la pieza, Okpokwasili hace una introducción, explicando que va a recitar las cartas de dos chicas jóvenes creciendo en Bronx, eligiendo la forma epistolar para la narración, en la que resuena el género de la novela gótica, que a menudo usaba una serie de documentos (las cartas, los artículos de las revistas, un caso médico, etc.) para narrar la historia. Además, la herramienta narrativa epistolar a menudo involucra una oscuridad que acompaña al sujeto de la historia: el esconder las cartas, crea el misterio alrededor de su contenido, así como facilita el distanciamiento de su narrador y la presentación de la historia como “real”. Okpokwasili juega con esta técnica narrativa, introduciéndose a sí misma como una narradora más, sólo en el principio de esta escena: “I want to share something with you: it’s a note that passed between two girls at the tender age of eleven, one of which was me” (Okpokwasili, 2017, 14:38). A partir de este momento abre el imaginario del espectador, siguiendo con la construcción del *suspense* en la historia, manteniendo mistificados los detalles de lo que hemos definido, siguiendo a Gates, como “significar con el discurso encima del texto”, creando una figura escénica superpuesta a su identidad “verídica”. La dinámica del espacio gótico se duplica entre las dos protagonistas, creando un movimiento binario entre las dos figuras y estructuras del discurso representadas por los personajes. De tal manera, Okpokwasili aprovecha este punto en la composición para bifurcar el lenguaje de *Bronx Gothic* rastreando la estética

de la novela gótica. La voz de la intérprete se divide en dos tonos distintos; el espacio se multiplica no solo por duplicarse de una manera “espejo”, en ocasiones la intérprete mira al público como si estuviera ante un espacio vacío mientras pronuncia una reflexión, en otras crea una especie de copias suyas: los espacios narrativos de cada personaje, el espacio onírico de los sueños de las protagonistas, el espacio físico del escenario con el cuerpo físico de Okpokwasili. La línea entre las dos voces, el protagonismo corporal de Okpokwasili, y los espacios narrativos multiplicados se vuelve menos definida, hasta involucrar el imaginario del público en la producción de significados e identidades: estamos ante dos personajes que podrían ser la misma persona, o diferentes personas, o la misma persona en diferentes momentos de su vida. Aún más, estos personajes podrían representar a cualquiera niña afroamericana dentro de la experiencia gótica colectiva de la que trata la pieza.

El discurso onírico es esencial para la organización del tiempo suspendido y la dimensión heterotópica de la pieza. De manera similar a las herramientas narrativas de una novela gótica o de horror, el espacio onírico no está atado a ningún punto o período temporal concreto, haciendo que los referentes estén desconectados de sus significados, flotando suspendidos en la espacialidad. De forma similar a *#negrophobia* de Jaamil Kosoko, el onirismo de *Bronx Gothic* se representa en su cualidad de indeterminación semiótica, y puede desarrollarse a la manera pícara de Esu Elegbara, en todas sus posibles direcciones. Por lo tanto, los sueños de las protagonistas de la pieza tienen que ver con la estructura del deseo y su antiestructura, que convierte el sueño en pesadilla, adquiriendo las connotaciones del “horror”. En el sueño que cuenta el personaje de la chica adulta describe un paisaje de una playa por la cual ella está corriendo en dirección al mar, buscando el agua. Por mucho que la chica se mueva hacia el agua, no logra encontrarlo, lo que señala la separación del referente de su

significado, creando un espacio-tiempo suspendido: “and I start hopping to where the water is and I’m thinking I can’t see the blue but there should be water because it’s a beach” (Okpokwasili, 2017). Es importante analizar la calidad del movimiento corporal según está descrito en la escena onírica, que resuena con la primera escena del cuerpo vibrante: la chica camina, después empieza a correr, dando brincos, hacia el azul del agua que le cuesta alcanzar porque el espacio se dilata y se vuelve infinito, condenando sus movimientos al esfuerzo físico agotador. El movimiento de vibrar de la primera escena también resulta abrumador y ajetreado, agotando el cuerpo. Okpokwasili usa esta sobreproducción del movimiento de la materia para cuestionar la movilidad misma como atributo fundamental de la modernidad. André Lepecki, siguiendo a Peter Sloterdijk, lo define como un “exceso kinético”, o “agitación ontológica” (Lepecki, 2006, p. 9). Además, el exceso kinético que produce la personaje en el sueño lleva a que el paisaje inocente se vuelva siniestro, quemando la mitad de su cuerpo:

Finally, I do start to see the blue and I just start running I feel crazy, I’m screaming and running and I’m starting to smell smoke because now my feet are on fire and I’m smelling my burning feet and it smells like Nathan’s Hot Dogs and vaseline intensive care lotion and Newport cigarettes and the fire is rising and it’s up to my knees and up my thighs and I can feel it get into my pussy and there are broken shells and the broken shells make grill lines on my feet like grilled hot dogs... (Okpokwasili, 2017).

El sudor, que es el producto del agotamiento cinético en la primera escena de la pieza, se podría leer como el resultado del proceso del exorcismo de labor, mientras que en el espacio onírico, la mecánica de agotar el cuerpo mediante el ritmo y el tiempo del esfuerzo de correr, se resuelve en el clímax corporal

poetizado en la metáfora del fuego. La protagonista que se arde, se somete a una deformación corporal, que nos vuelve a las asociaciones con el imaginario “afrofuturista” de Samuel Delany, con su reimaginación de la topografía del cuerpo mediante las modificaciones físicas que ejecutan sus protagonistas. Además, el agotamiento también está marcado por tales gestos del lenguaje corpoemocional como llorar, tener la boca abierta, gritar sin sonido, etc.:

and I’m crying, and my mouth is open, but no sound is coming out anymore but I can feel the blood running out of me and it’s running into the water and when I finally get to the water, it’s red but I don’t care i jump into the water and it’s red and it’s fucking boiling. And that’s it. I’m awake. Bam! (17:05).

La poética de Okpokwasili cruza también con la pieza de Jaamil Kosoko *#negrophobia* (2016), analizada en los subcapítulos anteriores de esta tesis, sobre todo en la relación entre los elementos simbólicos como el fuego y la piel en los espacios oníricos. El sueño de la personaje de *Bronx Gothic*, resuena con el poema *Effigy* de Jaamil Kosoko, a la cual recita en *#negrophobia* (Kosoko, 2016), que va sobre la personalidad rota de su madre, que ardió su casa con su hermano dentro: “Was it Tina or Peaches, one of my mother’s vindictive personalities, who set the house on fire with her brother still in it?” (Kosoko, 2016, 22:26). La metáfora del fuego representa una fuerza salvaje, que viene desde el lugar profundamente oprimido del inconsciente, y por ende no tiene control al salir afuera con una compensación destructiva. Estos dos episodios poéticos en las *performances* de ambos Okpokwasili y Kosoko evocan la lectura jungiana de la Sombra, llamando la atención a la forma onírica en que están expuestas en las piezas - el sueño (en el caso de *Bronx Gothic*), o la construcción del espacio “borroso”

por la dramaturgia de la pieza (*#negrophobia*). Ambos artistas también juegan con el espacio duplicado y la dualidad de la consciencia rota, evocando el diálogo con las estructuras binarias y contradictorias que coexisten dentro de una subjetividad negra. El campo metafórico de la transformación del cuerpo se complementa con la función simbólica que tiene la poética acuática en el onirismo de la personaje. El agua que acompaña el resurgimiento del cuerpo en nueva forma carnal, remonta a las narrativas góticas negras como *Beloved* de Toni Morrison, y la leyenda de las *drexciyas*, mencionadas en el capítulo 2 de esta tesis. El momento del contacto del cuerpo herido con el agua deja la narrativa de *Bronx Gothic* con la cuestión abierta, en qué podría transformarse “the black flesh” (según como lo nombra la creadora de la pieza), su sangre se encuentra con el agua. Por tanto, el discurso onírico de la pieza abarca la dualidad del inconsciente en el imaginario negro según Okpokwasili: por un lado, es un espacio de los sueños sobre liberación, y por el otro, el depositario de los miedos y cicatrices, dejados por el trauma de la ruptura de identidad a consecuencia de la intersección del racismo, el sexismo, y las injusticias que enfrenta una niña afrodescendiente.

Aparte del espacio onírico, la mayor importancia gana la organización del tiempo: su estructura, dinámica y el ritmo. Como estaba mencionado anteriormente, la poética onírica del sueño de la protagonista de *Bronx Gothic* crea una estética gótica por el juego con el tiempo dispersado, y también cíclico, porque menciona que sigue viendo este sueño con la periodización. El ritmo repetitivo crea una estructura del tiempo cerrado, en la cual el gesto de repetición está condenando a su movimiento a la sobreproducción cinestésica. La estructura de la pieza también se desarrolla en los ciclos, que desde el canon gótico convocan una interpretación como viajes entre el pasado y el presente. Okpokwasili acude a las repeticiones de los fragmentos del texto recitado durante su actuación así como a las series de los

movimientos que acompañan estos textos o ponen en relación con ellos. Con cada ciclo de repetición entra una resignificación: en un tal turno compositivo la protagonista mayor cuenta al personaje de una chica menor, su pesadilla. El siguiente ciclo, repitiendo el material, añade más capas, con la protagonista menor proponiéndole una técnica del sueño lúcido, con la ayuda de la cual y la chica mayor consigue modificar su pesadilla al sueño placentero. Okpokwasili lo hace claro por la repetición de las palabras claves que vinculan el nuevo ciclo con el anterior: “my feet are on fire and I’m smelling my burning feet and it smells like Nathan’s Hot Dogs and Vaseline Intensive Care Lotion and Newport cigarettes and the fire is rising and it’s up to my knees and up my thighs and I can feel it get into my pussy, my pussy is burning” (Okpokwasili, 2017). Como explica la creadora, introduce la metáfora de fuego “this house is on fire” (Okpokwasili, 2021, entrevista) para subrayar la liminalidad del espacio de la búsqueda del lugar para la mujer negra, y para enfocar la imposibilidad de encontrar a este lugar, y, por ende, la imposibilidad de establecerse para ocupar en un lugar fijo en la verticalidad patriarcal.

El discurso afrogótico es muy social y político en su fundación, y está vinculado con el concepto de “raza” que hemos establecido como un constructo artificialmente creado a través de la dinámica del capitalismo y de las relaciones del poder que forman parte en su funcionamiento (Parte I). En el simposio “Liquid Blackness” de Duke University dedicado a la problemática de “afrogótico”, John Jennings propone que en el sistema estético de la narrativa afrogótica, la raza aparece como un artefacto, que es otro rasgo distintivo de la novela gótica original. Por ende, la *blackness* misma desempeña el papel de una tecnología que construye la subjetividad de las personajes de *Bronx Gothic*. Las dos artistas, cuyas obras forman el corpus de esta tesis, Jaamil Kosoko y Okwui Okpokwasili, usan su lenguaje artístico, performático, y corporal para tratar la “raza” como una entidad material, separada

y ajena del cuerpo, que fue impuesta artificialmente, parecido a los prótesis de Samuel Delany y los órganos trasplantados en la definición original de las heterotopías. Kosoko, en la escena final de *#negrophobia*, representa un ritual de exorcismo de la blanquitud de su cuerpo, escupiendo la tinta blanca; Okpokwasili define que *blackness* está saliendo de su cuerpo en forma del sudor, que esparce hasta las personas del público, quienes están, como ha dicho misma creadora, viviendo su *blackness* con ella y sus personajes en físico, y, por ende, es un atributo físico. La culminación de la manifestación de su *blackness* como un artefacto consiste en la escena de la niña dando bofetadas a la chica más adulta, que marca el fin de su amistad:

You are so beautiful in this rhythm smoke coming in and out of you. People are looking at you, the old man who runs the bodega he winks at you. You know he thinks you're fine. Everybody thinks you fine I think you're fine and I'm proud 'cause you're my best friend and how can that be you keep saying that you're telling me the truth because you're my best friend and the truth is you're so fine and I'm so ugly you fuckin' boys and I'm fuckin' stupid (Okpokwasil, 2017, 45:10).

El movimiento crece en su intensidad a pesar de una voz fina e inocente de la niña, con el rebelión contra como piensa ella su fealdad, con el enojo proyectado hacía su amiga:

Get off me! Get off me! Am I standing here with you? Am I guiding you? I wanna slap you, I wanna slap your face and I know I shouldn't slap nobody and I shouldn't slap you 'cause you're my best friend, but I do, I slap you (ibid.).

La elección del movimiento es crucial para la evolución del significado de la *blackness* femenina y su articulación junto con el texto: es el mismo movimiento de la primera escena de la pieza, de la vibración pélvica que crece en su intensidad. Sin embargo, en este nuevo ciclo introduce una desviación semántica: el movimiento se vuelve en una acción agresiva hacia fuera, enfrentando al público con una mirada directa, añadiendo encima la voz, subiendo su volumen e intensidad emocional, con la cual recita el texto. El clímax de esta escena es el enojo articulado sobre la imagen del estándar de la belleza puesta en el cuerpo de mujer afroamericana, con la niña llamándose “fea” a sí misma y movida por el deseo de abofetear la belleza de su amiga que se transforma en el concepto de abofetear *blackness* de ella. “The Medusa just got free”, - así define el “monstruo”, que sale de la protagonista, parecido a la sesión del exorcismo de Jaamil Kosoko en *#negrophobia*. El mentor de Okpokwasili y el coreógrafo afroamericano Ralph Lemon comenta que su trabajo es “asustar a la gente para despertarla” (ibid., 47:34) - es una descripción muy importante y exacta de la heterotopía gótica de Okpokwasili que “asusta” y “despierta” con el propósito de desafiar la verticalidad de los órdenes colonial y patriarcal. En el ciclo temporal de este monólogo también vuelve a la repetición del discurso onírico pero desarrollándose a una especie de violento despertar. Según comenta Okpokwasili sobre la construcción del espacio de la intimidad: “You don’t just get to sit in a protected elevated space looking down upon me. My dick is spitting at you. Is to that girl that I’m also doing it to the people in the audience” (ibid., 47:40). Cuando la niña pequeña enseñaba a su amiga cómo controlar sus sueños, repetía la frase dónde tenía que tocarse una parte del cuerpo y preguntarse si está despierta “Am I awake?”. En este ciclo el enfoque en el toque se cambia del autogestionado por uno que está impuesto desde afuera: “You feel that dick breakin’ through? Now ask yourself, am I awake?” (ibid., 46:40). Como nota la coreógrafa en

su comentario de la pieza, su *blackness* se vuelve física en el escenario, el sudor que aparece del continuo movimiento de vibración del cuerpo, el hecho de que está muy cerca al público que puede sumergirse en una experiencia sinestésica de observar, oler y oír la intensidad corporal producida por Okpokwasili: “I’m so sweaty and sometimes I’m spitting and there is a feeling of like, is my blackness getting on you? Can you take not only the cool parts of blackness? But can you take on the pain?” (ibid., 48:06).

El *suspense* durante todo el espectáculo también se logra con la poética de una acción no acabada: la protagonista no nombra a las cosas directamente, dejando espacio para las sugerencias, y para que la imaginación del público complete la historia. Los movimiento coreografiados pueden sugerir las respuestas a las preguntas que surgen, pero no responderlas de una manera directa. La historia de una de las chicas protagonistas cuenta que el novio de su madre la mira mientras su madre está en el trabajo, y le deja fumar sus cigarrillos. La narración, seguida por una serie de movimientos, atraviesa toda la pieza con los ciclos de repetición, con el cuerpo de Okpokwasili tirándose por el suelo en una caída pesada, con las extremidades doblándose como si estuviese roto y violado por alguna fuerza externa: Okpokwasili ha conseguido la calidad del movimiento, en la cual el cuerpo deja el protagonismo del moverse “voluntariamente”, para estar *movido* (Okpokwasili, 2017). De esta manera el espacio lleno de preguntas abiertas deja al público adivinar sobre la trauma de la violencia sexual, sugerida en la pieza. Aunque sea enigmático el espacio, se deja muy claro en la pieza que una historia así podría ser algo cotidiano entre las chicas y niñas creciendo en Bronx en los 1980s, y que cualquiera figura semiótica de la historia de “horror” podría tener su referente en realidad. El juego de los significados *entre* “la verdad” y “la mentira” crea un espacio liminal donde se conjura la poética gótica con los miedos y horrores que existen como una realidad permanente no sólo para las protagonistas de la pieza, sino para

las generaciones de las chicas de la comunidad afroamericana. Otro ejemplo de un espacio de ambivalencia creado en la pieza es la escena de la niña sangrando:

I'm here, I know this building. I look at the ground and there is concrete and spots of blood. I think somebody's bleeding to death. Somebody is bleeding to death in this building. Oh my God, oh my God! And I see her, I see that little girl bleeding in the living room. And I'm looking at her still as stone cause it's like looking in a mirror. I'm looking in a mirror" (ibid., 01:20).

Lo que construye el espacio gótico en esta escena es la ambigüedad hacia la muerte, implicación de la imagen de la sangre y la incertidumbre si la causa de la sangre es la muerte o un comienzo del período menstrual de la niña menor, que se menciona en el principio de la pieza: "I started my period a year after my pussy got haired" (Okpokwasili, 2017). La protagonista quien comenta sobre "la niña sangrando en la habitación" está llorando con su mirada casi ausente y llena del miedo profundo, el espacio está oscuro con solo un foco iluminando a su cara, que hace referencia también a la distribución de la luz en la arquitectura gótica. En este momento la línea entre la protagonista, representada por una de las chicas, y la persona de Okpokwasili misma, se borra, como si la autora reconociera a sí misma en la edad de 11 años sangrando en una habitación. "And I'm looking at her still as stone, cause it's like looking in a mirror. I'm looking in a mirror": en el canon gótico uno de los medios ficcionales frecuentes es la presencia del *doppelganger*, o el doble del protagonista, que resuena en la pieza, y en caso de *Bronx Gothic* este doble es la heroína misma en la edad de niña. El doble de la protagonista se manifiesta a través de la multiplicación de las personas, con ambas protagonistas, la

chica mayor y la menor, desempeñando el papel de *doppelgangers*, y formando partes de la subjetividad dividida. Es posible proponer una lectura de tal *doppelganger* a través de la dinámica espacial entre la protagonista de Okpokwasili - las niñas-dobles a través de la heterotopía de espejo de Foucault, que el definía como “un lieu sans lieu”, o “espacio sin lugar” (Foucault, 1967, p. 8). La heroína de Okpokwasili se encuentra en un estado del temor profundo porque reconoce este “espejo” que refleja el mundo de una niña afrodescendiente a la que no han otorgado un propio *lugar* en el sistema de las relaciones del poder que entrecruzan con los espacios personales, creando capas que ponen en la Sombra la importancia la niñez de una “brown girl”, incluso la importancia del conocimiento corporal:

There was no place for us to go with this information. I just thought how frickin’ unfair, how warped that we are so afraid to let little girls understand what is happening with their bodies, that we leave them vulnerable.

La voz, a su vez, está visto por Okpokwasili como una herramienta de protesta y resistencia, según lo menciona en la entrevista (Okpokwasili, 2021a), y según ella misma lo comenta en la documental sobre *Bronx Gothic*:

I wanted to make a voice like sort of screaming out into the wilderness. I am here and this is what’s happening to me (Okpokwasili, 2017).

La heterotopía de espejo refleja las personalidades de la consciencia rota de la protagonista, con la figura de ella en la edad de niña/adolescente haciendo una pregunta ¿dónde está el lugar real para las niñas como ella? La pieza establece una comunicación con su público, haciendo claro que cada mujer, chica,

o niña afrodescendiente con una experiencia parecida puede relacionarse al “reconocerse en una reflexión de un espacio sin lugar”. Misma Okpokwasili en su entrevista con Massimiliano Gioni, confirma que la heterotopía del espejo estaba premeditada en la composición de la pieza, en el momento cuando la heroína de la niña pequeña se enfrenta con el público, mirándola como el espejo (Okpokwasili, 2021a). De esta manera, navegando por las fugas heterotópicas que está creando, entra en una duplicación constante: del personaje, de la voz, del espacio. Mientras la corporalidad, textualidad y la organización del espacio escénico mantienen una incertidumbre, si la niña sangrando está muriendo (“bleeding to death”), de repente el texto hace otra implicación que lleva a la resignificación de la imagen de sangre vinculándola con otra espacialidad y liminalidad - el ritual de maduración femenina y el paso al ciclo de pubertad y el comienzo de la menstruación, una especie de un ritual de iniciación, otra capa de implicación del tiempo cíclico. En la pieza se trata sobre el período de la crisis en el proceso de adolescencia de una niña, que vive unas transformaciones importantes biológicas así como sociales. Se solapan las capas heterotópicas personales (la realidad gótica), de crisis (período de la pubertad), encima de las relaciones del poder (la heterotopía del espejo como un espacio sin lugar).

Es necesario interpretar el momento cuando la niña menor enseña a la otra a controlar su pesadilla que ella llama “my hell dream”, como una propuesta de resistencia de controlar el poder que es imposible de controlar. La metáfora del espacio “fantasma”, o espacio sin lugar, otorgado a la mujer negra en la sociedad, manifestada en la fantasía onírica, ahora puede ser interrumpida y domada. En vez de la pesadilla sigue contando qué sueños tendrá:

I'll dream I can play on a grass I'll dream about city Island, I'll dream about having a big house, I'll dream about being a guest on Fantasy Island but my fantasy won't end badly, I'll dream about living somewhere pretty I'll dream about being pretty, I'll dream that I saw above the tallest buildings, but not because I can fly like a Superman, or like a bird but because i grow big and light, and what seems like soaring above is more like spreading out and over everything, then everything gets in me, and I'm looking from above because I expand like a cumulonimbus clouds until there is nothing strange or apart from me. Ask me, if this could be the love I one day feel? (Bronx Gothic, 33:35).

Este episodio en la pieza es importante porque entra en diálogo con el doble discurso utópico: expresa a la vez la esperanza del cumplimiento de sus sueños, pero por otro lado, suena el resentimiento del fracaso de su utopía, sugiriendo la omnipresencia del universo heterotópico, espacio *otro*, sin lugar. El sueño como un sema cultural e histórico resuena con muchas implicaciones desde la utopía hasta el exclusivo “sueño americano” y el deseo articulado de una subjetividad de la mujer afroamericana puesta en el espacio escondido:

I remember growing up, the further away you were from whiteness, the more invisible you were. It's almost like you were in that cultural dark space, it's like that gothic space, that is closed off and hidden. We are going to sit together, we gonna witness the pain of brown body in a way that isn't just about me talking about something but i gonna be on the floor i gonna be falling, the parts of my body hitting the hardwood floor. How can you as an audience in this place come into my body? (Okpokwasili, 2017).

Cuanto a la construcción del espacio artístico e imaginario, miro la heterotopía del espacio personal gótico en *Bronx Gothic* como un continuum liminal: 1) un espacio entre 2) un espacio de rito de iniciación 3) espacio umbral, sombra o espacio negativo con un referente muy presente de la “realidad posible” que establece unos vínculos dinámicos con el imaginario artístico. Al mismo tiempo, sigo la propuesta de Hetherington, que la heterotopía como acción y el proceso puede dismantelar y cuestionar la estructura histórica liminal (Hetherington, 1997), que se convoca en la pieza, en cuanto al trato social de las mujeres negras. Aquí Okpokwasili se refiere a los múltiples espacios oscuros de las rupturas de la identidad en el continuum histórico del cuerpo negro.

De tal manera, la pieza *Bronx Gothic* es dual y multidisciplinar en la naturaleza de los medios de expresión y de la dramaturgia: es la pieza dramática y la escritura, pero también es la *performance*, la danza y la coreografía. Okpokwasili explora los espacios oscuros en los cuales los cuerpos negros femeninos han sido expulsados, enredados entre las tensiones de la sobresexualización y la repulsión. La creadora navega entre las oposiciones de la visibilidad - la invisibilidad, el deseo - el odio, restricción sexual - la indomación bestial, por los espacios liminales que se forman entre los extremos de las estructuras binarias del orden social y epistemológico, como una repercusión de la trauma de la colonización y el racismo. Okpokwasili manifiesta la reclamación del cuerpo de la mujer negra mediante la creación de una corporalidad que es imposible de apropiarse o consumir. Estudia las tensiones entre el deseo y la violencia, que habían sido proyectados en la imagen de la mujer negra durante siglos en EE.UU.

4.3. *portrait of myself as my father* de nora chipaumire: el superhéroe africano

El proceso de creación de la pieza *portrait of myself as my father* (2016) ha durado desde 2012, hasta su estreno internacional en Alexander Kasser Theater en Monclair, NJ, EE. UU. en 2016. Según la creadora, la idea desarrollada en la obra, era una que la preocupaba durante su vida entera (chipaumire, 2022, 01:00). *portrait of myself as my father* es un espacio y el tiempo comprimido, que pone las preguntas de la coreógrafa sobre su padre, Webster Banabas Chipaumire, y también sobre el estado de la masculinidad y la paternidad en las generaciones, cuyas vidas eran directamente subyugadas a las repercusiones del proyecto colonial en Zimbabwe en las nueve décadas del reino británico sobre la región (1890 - 1980), que antes de su independencia en 1980 se llamaba Southern Rhodesia (ibid.). La pieza existe en tres distintas versiones suyas, una hecha en 2012 con *Tumbuka Dance Company* en Zimbabwe, una en Kyoto, con los bailarines japoneses, y la versión analizada en este capítulo, es una estrenada en los Estados Unidos, que presenta al bailarín senegalés “Kaolack” Pape Ibrahim Ndaiye,³² el artista y el dj jamaicano Shamar Watt, y chipaumire misma, como intérpretes. Siguiendo la línea de la investigación en esta tesis, el punto crítico de su lectura se halla en ver la pieza como un dispositivo heterotópico, que propone nora chipaumire para imaginar el espacio con las condiciones anticoloniales, en el cual podría re-construir la identidad del hombre-héroe afrodescendiente.

Como uno de los argumentos principales de esta investigación es que la negociación de la semiosis del cuerpo desempeña el papel fundamental en la formación del espacio artístico de una propuesta escénica, es necesario analizar la pieza *portrait of myself as my father* en una inseparable conexión entre la significación del cuerpo y el espacio. El espacio escénico de *portrait of myself as my father* es un

³² A partir de aquí - “Kaolack”.

ecosistema que existe como unidad funcional para unir a los tres intérpretes y el público. Está organizado en una forma del *ring* de boxeo, donde el escenario está rodeado por bandas elásticas, que se extienden a atar a los personajes de chipaumire y Kaolack al espacio, y entre sí. Los personajes de la pieza tienen su “rincón casa”, al cual se dirigen a lo largo del recorrido de la pieza: chipaumire y Kaolack en los dos rincones del detrás del *ring*, mientras Shamar Watt, como un *referee*, se coloca fuera, a veces moviéndose por el espacio del *ring* de una manera episódica, entrando y saliendo. La posición de Watt fuera del “escenario” define su presencia más próxima al público. Es una disposición en el espacio importante, un rasgo transversal de las obras de la creadora - hacer que el público realmente sienta la acción escénica como algo material que les alcanza, hasta “la carne” y el sudor de los intérpretes. Un punto importante de la construcción del espacio está su calidad termal: la proximidad de la acción al público se mide en el calor que produce el cuerpo en el espacio, que está relacionado al tipo de movimiento que están generando los cuerpos, a través de pensar en el atletismo, la danza africana y la manera de comunicar el discurso verbal. La presencia física radical se establece desde el comienzo de la *performance*. La entrada a la sala está organizada de una manera que el primer contacto del público con la pieza les haga incómodos. La única manera de acceder a su asiento es pasar por un pasillo estrecho y oscuro, donde está el personaje de chipaumire, iluminada por detrás con un foco potente, que a la primera vista parece una figura aumentada. El cuerpo de chipaumire está atado por cintas elásticas, que la hacen rebotar y volver a un lugar detrás suyo, mientras su movimiento corporal está dirigido a proceder adelante, con unos elementos dancísticos, acompañados por la música que se está reproduciendo. Estableciendo la lógica espacial condiciona a una manera la comunicación entre el *performer* y el público como tal, desafiando el modelo del teatro tradicional occidental. La colocación

de las filas está a cuatro caras, que se organizan en una lógica de un seating in round, parecido a *#negrophobia* de Jaamil Kosoko, también. En la introducción de la entrada, así como durante la primera escena de cuando el público ya está sentado, chipaumire hace indicaciones de la “bienvenida” al teatro, “switch off your phones!”, “are you ready? Are we ready? I am ready! I was born ready” (chipaumire, 2016, 04:59), pasando por las zona de fuera del ring, dirigiéndose a las personas en el público, aprovechando la proximidad. La gestualidad que forma la corporalidad de las primeras escenas se compone de los movimientos de la preparación del cuerpo, inauguración del espacio, y del atravesado de los espacios del confort del público. En la muestra procesual de *portrait of myself as my father* en BAC (Baryshnikov Art Center) en Nueva York, donde la artista tuvo residencia desde en 2015, se puede observar el recorrido del desarrollo de la idea de la provocación y de la incomodidad del público. En la muestra de 30 minutos, el cuerpo de chipaumire en la entrada está en el silencio, semi colgado, sostenido por las cintas, con el público entrando confuso, si la función ya había empezado (esto se ve por la reacción del público, con unas personas intentando saludar a la intérprete). Siguiendo la introducción, chipaumire recorre el espacio, acercándose a las personas en el público en una proximidad íntima, estableciendo contacto físico con algunos: abrazando, creando un contacto visual muy próximo e intenso, o entrando en una conversación verbal: muestra la tarjeta que tiene colgada en el cuello para mostrarla a alguien y comentar “this is my father” (chipaumire, 2015, 06:10). Jugando de una manera picaresca, crea una indeterminación de Esu en el espacio (mencionada en el subcapítulo 3.2.), así como la confusión en la comunicación entre el público y ella. Según la creadora, el teatro occidental tradicional tiene integrado un código de que el público *sabe* cómo comportarse en el teatro. En su pieza, chipaumire está rompiendo este estar en el teatro de una manera fija, establecida y

simbólica del “consumo” del espectáculo, introduciendo las incomodidades de la indeterminación de los signos que proyecta a través de su corporalidad, intenciones escénicas, y organización del espacio. La idea del desafío de las tradiciones del teatro europeo tienen un largo recorrido de la investigación en la pieza: incómoda al público con su posición en el espacio y la intención interactiva, a lo cual se podría sumar la manera de observar el espectáculo, ya que el público está de pie, como en su trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018). El estreno de *portrait of myself as my father* de 2016 se realizó en un espacio que había previsto los asientos, y que la manera de ver la pieza era con el público sentado. Sin embargo, se mantiene la idea del desafío mediante la manera de jugar con la distancia entre ellos y los *performers*, de enfrentarse a las personas, dejar el espacio en estado de indeterminación, y provocar confusión en la reacción a las acciones de los cuerpos puestos en la escena. De ahí, nora chipaumire plantea la pregunta, de ¿qué está entre el cuerpo puesto en la escena y el público que le está mirando?, y ¿cómo van a negociar el espacio liminal, empezando el diálogo que se podría interpretarse en una escala más grande que dos o más cuerpos: interroga la comunicación entre el africano negro y el representante del “norte global”? Es una manera de la creadora de abrir el diálogo, que encontrará su desarrollo en la pieza *#PUNK* (2018): la eterna introducción (“this is the introduction”) existe como un espacio liminal que debe determinarse mediante una reflexión de cómo se comunica desde el espacio, donde los datos están configurados en la distribución del poder asimétrica, que tienen los cuerpos negros y blancos.

Según chipaumire, el imaginario africano en su escala amplia, posee de una manera de abarcar y sostener el espacio sin excusa (“hold the space unapologetically” (chipaumire, 2022), y el *ring* de boxeo representa un espacio deportivo, donde los adolescentes llegan a ser hombres. Por ende, la acción que

está pasando en el *ring* es un ritual de iniciación, o un rito de pasaje, como lo definieron Van Gennep y Turner. Si el *ring* de boxeo es un espacio liminal, a donde los hombres salen para manifestar quién son (“I am a black African! The manifesto!” (chipaumire, 2016), la representación del ring, colocado en un espacio escénico, conjura “el espacio sin lugar” (Foucault, 1967, p. 8), para imaginar qué podría llegar a ser un cuerpo puesto ahí. De esta manera, nora chipaumire también construye el imaginario heterotópico desde el espacio colonial, donde el cuerpo subalterno no tenía la posibilidad de decidir por sí. chipaumire, quien pertenece a la primera generación de los adolescentes negros quien podrían matricularse en la universidad después del apartheid, había estudiado el derecho en la universidad de Zimbabwe, se refiere a la danza como una especie de abogacía, ya que el lenguaje corporal es una herramienta para comunicarse y defenderse, construyendo el discurso, actuado por el abogado en el juicio, o por el *performer* en el escenario. En su entrevista para la Casa Encendida señala que: “Lawyers perform. Judges perform. But they are performing as advocacy for the state. Artists are performing as the advocates for the people” (chipaumire, 2019a, 03:20).

A pesar de la heterogeneidad de los medios de expresión artística en la propuesta, chipaumire rechaza difuminarlos entre la coreografía, el teatro, el concierto o la *performance*, subrayando la necesidad de la integridad de todos los elementos, con los cuales el cuerpo se representa como un medio transversal y principal de la presencia, la acción, y la reflexión. chipaumire moldea la corporalidad masculina a través de un arquetipo de una estrella del deporte, un cuerpo atlético, que debe convertirse en un “superhéroe africano” (chipaumire, 2022). Pone en cuestión los significados de la excelencia atlética masculina, ya que ocupa una parte fundamental del deseo masculino del devenir, saliendo también del marco colonial, que otorgaba los espacios de oportunidad a los hombres afrodescendientes, mayormente en el

ámbito de deporte. En sus gestos y discurso de introducción, menciona a Kaolack como un luchador a quien introduce como “the maravilloso 007, African James Bond”, jugando con el discurso de lucha como una acción performativa, donde el cuerpo negro tiene espacio de conjurar y manifestar su poder (chipaumire, 2016, 14:58). Vuelve al discurso de introducir a lo largo de la pieza, por mucho que se desarrolla la acumulación de las capas semánticas de la masculinidad negra, hasta que introduce a Kaolack con el nombre de su padre, “Webster Banabas Chipaumire” (ibid., 00:47). De esta manera, hace una sumersión en la profundidad de las posibilidades semánticas del cuerpo masculino afrodescendiente, empezando por la superficie de la imagen corporal, que profundiza y complica muy rápido a través de las decisiones estéticas y performativas suyas. Son tres cuerpos puestos en la escena, que en su conjunto forman una figura, que resuena con la representación del deseo masculino de la generación de su padre: un personaje de Pape Ibrahim Ndaiye, en el cuerpo del luchador deportivo, el cuerpo atlético de Shamar Watt representa un *referee*, y chipaumire misma, quien explica su identidad como *king woman*, una “mujer rey”. Junto con la acción del cuerpo, es importante la manera de su presentación física en el nivel del vestuario que se dirige al espacio entre el ámbito del deporte y la belleza. nora está vestida de una manera “entre el jugador del fútbol americano y el *sapeur congolais*” (chipaumire, 2022, 13:35), llevando los cinturones, el pantalón de la marca de lujo “comme des garçons”, y el chaleco de fútbol americano; Kaolack está representado como un luchador tradicional senegalés, con la ropa y los accesorios complementando el personaje; Shamar Watt, como un personaje de *referee*, un *cheerleader* y un *MC*, lleva un pantalón deportivo con una chaqueta smoking, también cruzando los campos de deporte y de la moda de alta costura. Poniendo acento en la importancia de la construcción de la imagen de uno a través del conocimiento de las leyes de la belleza, la creadora toma el

rol de “una etnografía de *sapology*” (chipaumire, 2022), investigando que la moda y la ropa puede ser “la única casa” que habita el individuo. El etnógrafo americano Robert Farris Thompson (1932 - 2021) definió un término de “aesthetic of the cool” (Thompson, 1984) para describir un rasgo común para muchas culturas africanas: “coolness is a correct way you represent yourself to a human being”, que es una peculiaridad de un *carácter* que contiene la verdadera belleza: “Beauty comes to an end. Character is forever” (Thompson, 1984, p. 9). Aunque en el estado actual de los estudios africanos y afroamericanos las teorías de Thompson podrían interpretarse como una declaraciones más generalizadas, es necesario reconocer que la estética de “cool”, frecuentemente definida en el contexto afroamericano por una palabra “*swag*”, “*swagger*”, está muy presente en la construcción de la corporalidad dancística en las obras de nora chipaumire no solo en la capa que se reduce al aspecto físico, sino también en las categorías que trascienden el cuerpo, con una atención particular enfocada en el ritmo y el tiempo. Farris Thompson nota que: “coolness is a part of character [...]. To the degree that we live generously and discreetly, exhibiting grace under pressure, our appearance and our acts gradually assume virtual royal power” (Thompson, 1984, p. 16), y que *coolness* no solamente se refiere al aspecto físico: “a fine carnelian bead or a passage of exciting drumming may be praised as “cool” (ibid.). Según la creadora, el ritmo, el tiempo, y la actitud son cruciales en la comunicación de algo con el cuerpo. Entendiendo las reglas del funcionamiento de la belleza, que, en caso de *portrait of myself as my father*, es necesario leer como el conjunto de las características corporales y extracorporales mencionadas, uno puede llegar a ser una persona. Este es uno de los conceptos troncales en la pieza, que se puede observar en su desarrollo desde la muestra procesual (BAC, 2015) hasta el estreno en 2016. La manifestación del cuerpo en su belleza, con la actitud de “*sapology*” y de “*aesthetic of the cool*”

ocurre en la escena de *hip hop*, cuando el trío se coloca en una línea, con cada uno teniendo un foco en frente en el suelo, y bailan una frase en el unísono (chipaumire, 2016, 00:33). Los movimientos que utilizan en esta escena, los elementos de hip hop así como la actitud de *sapology*, también están invocando a la técnica *nhaka*, desarrollada por chipaumire, que representa la corporalidad animista, como por ejemplo el movimiento de *stomping*, que sirve para despertar a los ancestros, para que te reconozcan y caminen contigo (chipaumire, 2022). La referencia a *sapeur congolais* se conecta con la parte del culto de la religión animista de shona mediante lo que Thompson llama “virtual royal power”: en el proceso de convertirse en una persona deseada, uno llega a ser “*the lion*”, o “*the superhero*”, según la creadora. Se puede trazar muy claramente la conjuración del animal tótem de la leona, o *shumba*, en la corporalidad de los personajes. En su taller “creación | reflexión | cuerpo” organizado por *África Moment* en Barcelona en junio-julio de 2023, chipaumire propuso un ejercicio de movimiento que consistía en elaborar el “*totem walk*”, la caminata de leona, su animal espiritual (chipaumire, 2023). La mecánica del movimiento consiste en la mayor atención a la aplicación del peso en la superficie a través de la articulación de los pies, en un tiempo denso y ritmo despacio. Se supone que, a través del *totem walk* uno conecta con lo divino en su movimiento, honrando a los ancestros. Es un movimiento “animista” que encontramos en *portrait of myself as my father* (2016) y **N!GGA* (2018), que tiene que mostrar la excelencia espiritual manifestada a través del cuerpo. Además, se observan las manifestaciones de la semántica de *shumba* y el *sapeur congolais* en el episodio de la apertura de la pieza: el orgullo y la confianza con la cual chipaumire abarca el espacio, confrontando al público en un contacto muy cercano en ambas, la muestra en BAC (chipaumire, 2015), y el estreno en Alexander Kasser Theater (chipaumire, 2016). El ritmo de los movimientos son una combinación de la

energía lenta y contenida con las acciones bruscas e inesperados, en una combinación con una plástica “animal” y los movimientos de danza. En la muestra en BAC en 2015 desafía más al público con el contacto cercano, en comparación con el estreno del 2016: casi toda la función consiste en el diálogo físicamente próximo, a través de tocar, mirar la piel y los ojos del público, “mostrarse” con unos movimientos como el aislamiento del tórax o la cadera, así como directamente hablar en las caras de las personas del público. El hecho de que está atada con las cintas, añade una doble perspectiva a la lectura de la semántica de su corporalidad, con las cintas representando una fuerza que está domando y limitando al “animal salvaje”, por un lado, y por el otro, significando la conexión con las raíces que evoca para construir una subjetividad.

El proceso del devenir llega a que “the wrestler is becoming a lion” (chipaumire, 2022), y se expresa en la escena del personaje de la chipaumire “paseando” a Kaolack, quien ejecuta los movimientos de desplazarse por el suelo en cuatro patas, mientras la bailarina lo sujeta con las cintas, que atan a los personajes entre sí. Sin embargo, junto con el discurso de *sapology*, también aborda las capas de significados que han sido “inscritas” en el cuerpo por los discursos de opresión, con la creadora misma mencionando en sus talleres (chipaumire, 2023), y sus entrevistas (chipaumire, 2019a; 2019b), que el cuerpo negro ha hecho herencia de los productos de la cultura del colonizador, y sus miradas sobre el cuerpo negro. En una de las escenas chipaumire juega con los significados del movimiento corporal: da indicaciones de cómo es necesario moverse para hacer a llegar un hombre africano negro: “Ladies and gentleman, the question is how do you become a man [...] the question is how do you become a black man [...] the question is how do you become a black African man” (chipaumire, 2016, 21:22). A lo largo del recorrido de Kaolack por el espacio en esta escena, la relación del poder entre los personajes de

chipaumire y Kaolack está distribuida de una manera que implica la tensión entre la sumisión, la mirada externa colonial a la masculinidad negra, y la resistencia mediante los códigos corporales del movimiento: “Next step: you swing your hip from side to side [...]; now act as if you know everyone”. chipaumire da instrucciones para construir el *swagger* a que ella se refiere durante la pieza: “imagine you bend your arms [...], imagine you use them in a locomotion [...]; you got to swag like a man, a black man, a black African man” (ibid.). Por tanto, chipaumire construye la corporalidad masculina a través de lo que Farris Thompson llama “exhibiting grace under pressure”: obviamente implica la mirada colonial, pero al mismo tiempo, la resignifica en la resistencia de los códigos de la belleza de “carácter” (Thompson, 1984, p. 11), amplificadas a través de *sapology*. Sin embargo, es importante destacar el diálogo confrontativo entre los antropólogos como Farris Thompson, quienes trataron de describir las culturas de las comunidades africanas al mundo europeo. La creadora introduce la tensión entre la imagen del cuerpo negro, y el texto que suena en las instrucciones, según como lo definen los antropólogos de los estudios africanos y afroamericanos, incluso Robert Farris Thompson, Brenda Dixon Gottschild, o Michael y Jean Stearns.³³ Esto produce una ironía sobre la mirada académica de la perspectiva del “norte global” sobre el cuerpo africano, y su movimiento de lo que en los estudios africanos y afroamericanos llaman “*black dance*”. Farris Thompson y una línea de los investigadores (Dixon Gottschild, Marshall & Jean Stearns, Jacqui Malone, etc.), quienes dedicaron sus trabajos al estudio de las danzas africanas y afroamericanas, destacan unos rasgos de la estética de la danza africana como: la cara *cool*, el compás rítmico multimétrico, los cuerpos bailando sin tocarse, el *ephebism* o la

³³ Nos referimos a los trabajos de los antropólogos estadounidenses cuyo objeto de estudio fue la presencia africana en las artes performativas y bailes afroamericanos. Sin embargo, tal análisis resulta incoherente y simplificador, si lo aplicamos al estudio de las culturas propias africanas.

“vitalidad juvenil”, la improvisación, disociación de las partes del cuerpo, el carácter percusivo de los movimientos, etc. No es decir que los resultados de estas investigaciones no tengan razón o que no hagan una aportación importante en la antropología de la danza, sino que es necesario precisar, que las características mencionadas pueden interpretarse como reducidas a los varios puntos generalizados, sin tomar en cuenta las diferencias culturales de las distintas comunidades africanas. De hecho, tal lectura de la expresión dancística de los cuerpos afrodescendientes puede considerarse como racista. Por ende, junto con el bajo de hip-hop (“it’s time for black bass” (ibid., 19:42), en las instrucciones de “como bailar como el hombre negro”, suena: “step ten: your face should stay cool, as if you put on the mask, in fact, become the mask. Now you can dance in multiple meter! And now you are ready for the survival mode” (chipaumire, 2016, 00:30). La ironía del diálogo con los investigadores que han producido una línea de textos sobre la cultura, de la cual cuenta la pieza, está amplificada por las imágenes que crean los intérpretes con sus cuerpos: por un lado, bailando con las paraguas, que hace referencia a los musicales americanos (*Singing in the Rain*, 1952), que construyeron su estética mediante la extracción de la danza afroamericana, actuada por los intérpretes blancos (como Gene Kelly, Fred Astair, Ginger Rogers, y otros); y por el otro, la imagen de chipaumire poniéndose la máscara africana, que resuena con un objeto que se suele ver en un museo antropológico (chipaumire, 2016, 00:32). En su pieza *#PUNK* (2018) vuelve a acudir a la ironía sobre la relación entre el cuerpo negro y los investigadores que lo estudian, con los intérpretes hablando: “researchers, did you see this?” (chipaumire, 2018a, 37:37), mientras están ejecutando unos pasos de danza. De esta manera, chipaumire también propone una lectura del cuerpo como el objeto expuesto, convocando la trayectoria histórica de los cuerpos negros, sujetos al intercambio económico en los contextos de

esclavitud y colonización. La ironía de las investigaciones sobre *black dance* según la definen los antropólogos de los estudios afroamericanos, también consiste en que, en su deseo de encontrar las similitudes entre las danzas afroamericanas y africanas, excavando las raíces africanas en *Digging Africanist Presence in the American performance* (Dixon-Gottschild, 1996), no hacen una diferencia clara entre *black* y *African*. nora chipaumire, en su taller (chipaumire, 2023), prestaba una mayor atención a compartir la diferencia entre *black* y *African* en los movimientos de la danza, que consistía en las danzas de la diáspora africana que se desarrollaron en las comunidades afrodescendientes (*black*), mientras *African* se refiere a las danzas propias africanas. Por tanto, chipaumire, parecido a Jaamil Kosoko en su pieza *#negrophobia*, también acude al juego con las máscaras que impone en el cuerpo negro la mirada eurocéntrica en la cultura popular del “norte global”. Sin embargo, mientras Kosoko acumula las máscaras de los estereotipos sobre el cuerpo negro para crear una presión grotesca y asfixiante dramática, no dejando otra oportunidad a la corporalidad negra, sino subyugarse a una sesión del exorcismo de la blanquitud, chipaumire, en la profundidad del desarrollo de su ironía sobre la mirada eurocéntrica, deja espacio al imaginario de la posibilidad de la construcción del deseo de la masculinidad negra.

El uso de la iluminación portable es esencial para materializar la semántica de la mirada y de la visibilidad del cuerpo en la pieza. A excepción de la escena de “round one” (chipaumire, 2016, 41:04), cuando el *ring* está iluminado por los focos del techo, la acción está pasando en la oscuridad con los tres focos portables por los mismos personajes, que iluminan a sus propios cuerpos, o los cuerpos de otros personajes, o los dirigen a la cara del público. Por un lado, evoca la lectura del cuerpo desde *sapology*, la visibilidad de la belleza física, que es transversal para todas las escenas de la pieza, y, por otro lado,

resonando con el mensaje principal de la pieza, tal organización de la iluminación sirve para la formación de una identidad, que decide por sí misma, cómo quiere que su cuerpo se visibiliza. Los focos, por ende, se convierten en unas importantes herramientas dramatúrgicas, que se observa en las escenas, cuando los personajes se colocan en frente de los del suelo para subrayar los movimientos de la pelvis que están ejecutando (chipaumire, 2016, 38:00); cuando los atacan en la escena final de “you better know how to fuck” (ibid., 01:05:00); cuando chipaumire ilumina a Kaolack en su ataque hacia él, quien no quiere pelearse, con Kaolack escondiéndose de la agresiva luz del foco: “you don’t wanna fight, you’re pussy champion!” (ibid., 01:00:00); etc. Las instrucciones del movimiento, primero articulados verbalmente por chipaumire, y corporalmente por todos los intérpretes, están seguidas por la voz femenina grabada, que hace referencia a las instrucciones genéricas de los discursos de la televisión que ofrecían los tutoriales para la danza, y *portrait of myself as my father* usa este formato educativo para proponer su receta de qué es la danza negra. Sin embargo, fluctúa en el espacio indeterminado entre las miradas que forman la subjetividad de esta danza. Se dramatiza más con el texto que resuena con la mirada colonial, expresada por las instrucciones que se vuelven hacia militaristas en su imperativo verbal: “put your hands up, n*gga! Fight, n*gga! If you don’t know how to fight, then you better run! [...] fuck, n*gga³⁴ [...] If you don’t know how to run, fuck, fight, run!” (chipaumire, 2016, 36:00). Este texto vuelve a aparecer en el final de la pieza, pero pronunciado por chipaumire, que se dirige a los personajes de Kaolack y Shamar Watt, quienes visualizan estas

³⁴ Por razones éticas, no usamos la palabra completa en esta tesis. Encontramos correcto el empleo de la palabra solo en los casos de las citas.

instrucciones con su movimiento corporal, desordenado y desmontando la escenografía del espacio escénico, acompañados por la música (ibid., 01:01:00).

Otro punto importante, es que el discurso verbal aparece como uno de los elementos cruciales en la construcción del cuerpo. El uso de la palabra y el discurso sonoro está profundamente trabajado en todas las piezas de chipaumire, que forman el corpus de esta investigación, así como resuena con los medios de expresión artística con Jaamil Kosoko, Okwui Okpokwasili, y Dana Michel. El uso de la voz como protesta se convierte en un medio de expresión troncal en todas las propuestas coreográficas analizadas en esta tesis. La lectura del uso de la palabra y la implicación del texto en la obra de chipaumire está también desarrollada en el capítulo 3 de esta tesis, en el análisis de la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018). Sin embargo, la formación del lenguaje artístico de chipaumire en la intrínseca conexión de la danza con la palabra, ya se manifiesta en *portrait of myself as my father*. Es necesario mencionar que el texto del discurso hablado de chipaumire está previamente escrito y premeditado con la mayor precisión. Además, la articulación del lenguaje gana el mayor peso en la construcción de la subjetividad postcolonial y anticolonial. nora chipaumire se refiere al idioma inglés como un “war trophy” (chipaumire, 2022), que fue impuesto en su cuerpo y, por ende, es ajeno a su uso “propio”, que facilita a la creadora el “reckless attitude” hacia el discurso en inglés. En la pieza el texto está escrito y pronunciado en varios idiomas africanos y europeos, sin embargo, chipaumire usa el idioma inglés (“the Queen’s language”, “the bastard language” (Dance Umbrella, 2022), como una herramienta para la descolonización, resignificando sus aspectos gramaticales y pragmáticos con lo que ella llama “weaponize the language”, acentuando no sólo *qué* se está diciendo, sino *cómo* y *cuándo* (chipaumire, 2023). La *weaponization* de la gramática del lenguaje acerca chipaumire a Dana Michel

que aproxima su resignificación a través de la desarticulación de su sintaxis, y complica el discurso de Okwui Okpokwasili de alejarlo de su implicación teatral y dramática. La introducción del texto hablado sucede de una manera fragmentaria, pero no totalmente desarticulada, como en el caso de *Yellow Towel*. La dinámica de repartición de los elementos del discurso sigue de una manera continua, sin su mayor acumulación, como lo hace Dana Michel. Por cierto, se acumulan los sentidos, pero la acumulación consiste en la memoria del texto producido durante la pieza, que abre espacios para la creadora para introducir las repeticiones como unas capas acumulativas de resignificación. Aparte de repetir los fragmentos de las enteras secciones del texto (las escenas de introducción de los luchadores; la escena “you better run...”; la escena de instrucciones “step one”, etc.), también se usa la repetición de varias capas del espacio sonoro: el bajo hip-hop (el principio de la pieza, la escena de “pasear” al Kaolack”, la escena del unísono de danza); el timbre que anuncia la ronda de la lucha: dramaturgicamente anuncia el cambio de las escenas; los sonidos de los disparos de la arma. Es crucial llamar la atención que en la obra chipaumire la capa verbal de la composición de sus piezas nunca existe sola, o separada del lenguaje del cuerpo. La conexión intrínseca entre lo que dice la voz, y lo que articula el cuerpo forma un lenguaje muy peculiar de nora chipaumire, quien desafía el entendimiento limitado de los géneros de las artes de acción: para la *performance*, el desempeño de la danza, la palabra y la música tiene mucha artesanía en la técnica, que contradice a la *performance* que conjura “a deskilled body”; para el puro género de la danza, se mezcla con otros medios de expresión, disolviendo su protagonismo; para las artes dramáticas y el teatro, desliza la importancia de la combinación del uso de lo literario con lo escénico, disminuye el peso dramático y narrativo en la coherencia del discurso verbal. Sin embargo, coloca el cuerpo como un medio de expresión artística principal, y con la mayor atención

al significado intercultural y político por el solo hecho de poner el cuerpo negro en el espacio escénico, que se refiere a lo que dicho Okwui Okpokwasili “black flesh on stage should *mean* something”. Por ende, el texto usado por chipaumire constantemente durante la pieza (va con el micrófono, atado a su vestuario), es inseparable de los significados que produce la corporalidad, hasta que las palabras resuenan en el movimiento corporal, o el cuerpo sugiere, que surja una oración o un fragmento del discurso hablado.

Uno de los mensajes principales en las obras de nora chipaumire está definido por la misma coreógrafa: es crear el espacio donde una subjetividad subalterna tuviera oportunidades para elegir quien puede llegar a ser, o para seguir sus sueños (“pursuing your dreams”). En este sentido, van juntas con *Bronx Gothic* de Okwui Okpokwasili, donde la personaje de la pieza articula sus sueños del devenir a través del discurso onírico en la escena “i dream” (Okpokwasili, 2017). La culminación del deseo del devenir se manifiesta en la escena de la actuación del campeón (chipaumire, 2016, 41:25). La escena consiste en los “luchadores”, los personajes de chipaumire y Kaolack, mostrándose al público y exponiendo sus habilidades corporales de danza y belleza. La personaje de chipaumire es la primera al salir al centro del *ring*, con Kaolack y “MC” Shamar Watt animándola, mientras está desempeñando una danza, preguntando “What’s my name?” (chipaumire, 2016, 43:05). Un momento importante de Shamat preguntando al público “are you ready for that?” y dirigiéndose a chipaumire “show me the dance!”. Este episodio es una referencia a las danzas tradicionales, desempeñadas por los luchadores antes del acto de la lucha, en unas tradiciones de la África occidental (como un ejemplo, la lucha *Laamb* en Senegal). Kaolack sigue con su actuación, mientras Watt está haciendo eco de sus movimientos, resonando en su movimiento corporal con la figura picaresca de Esu, llevando la acción

corporal a su culminación emocionante: “Champion, you are the greatest! You got to be the greatest!” (chipaumire, 2016, 49:34). Sin embargo, los intérpretes mismos llevan la escena a su punto absurdo, cuando las luces se cortan, y en la oscuridad se oyen gritos de los intérpretes perdidos en el espacio, pero con el deseo de la vanidad cómica: “Champion! Champion! Instagram! He brought to you my iphone 10!” (chipaumire, 2016, 52:00). Es importante subrayar que aunque *portrait of myself as my father* expone la poética de la actuación de la lucha, los intérpretes no están expuestos a la confrontación directa entre sí, siempre dirigiéndose a sus rincones, y trabajando con la dinámica: salir de su rincón “casa” al centro, desempeñar una acción, y volver. A la creadora de la pieza le interesa el hecho del punto de la llegada a ser el “campeón” a través de su punto animista, la práctica del ritual, que convierte el espacio en el espacio liminal de la iniciación o del pasaje: el luchador tiene que hacer el trabajo de atravesar la fase de la preparación física, para convertirse en el león, que es el animal totémico de Kaolack, de chipaumire, y también de su padre (*shumba*).

Aunque optamos por no analizar esta pieza desde la perspectiva de la teoría feminista, es, sin embargo, esencial mencionar la subjetividad, construida por chipaumire misma como intérprete y coreógrafa de *portrait of myself as my father*, dirigiéndose a una corporalidad masculina y deliberadamente construyendo el discurso masculino, pero dentro y a través del cuerpo femenino. En la escena final el personaje de chipaumire, llevando al Kaolack detrás de su espalda, pronuncia un manifiesto, donde hace referencia a su identidad, que incluye la parte masculina de su parte: “I carry my father” (chipaumire, 2016, 01:10). Se refiere al manifiesto de una “mujer rey”: “This is a manifesto. It’s about my father, Webster Banabas Chipaumire. [...] This is about me, the king lady [...], because I carry my father” (ibid.). La coreógrafa acude a la *king lady* como una referencia visceral a su identidad,

desarrollando esta figura también en sus proyectos cinemáticos de *Not Waiting* (2023), y *King Lady* (2016), así como mencionando su importancia transversal en la manera de entender su subjetividad, en el taller de África Moment (2023). A pesar de las sugerencias *queer*, que podría insinuar la construcción de tal subjetividad, no haríamos tal lectura desde esta perspectiva. Al contrario, a través de su presencia femenina, chipaumire también cuestiona la visibilidad de las mujeres africanas en varios ámbitos de la vida, incluso en la comunidad artística. Esta invisibilidad hace que las mujeres tengan que luchar por su “espacio con lugar”, en los dominios de los discursos masculinos. Sin duda, el personaje de chipaumire que representa a la parte masculina de su padre que está llevando consigo, subvierte el modelo binario de género, pero también indica, que la identidad de una persona abarca ambos dominios. No obstante, la única corporalidad “estereotípicamente femenina” que desempeña chipaumire en la pieza es el episodio del anuncio de la escena “round one”, cuando quita el pantalón y camina en relevé, haciendo referencia a las mujeres quienes desempeñan el papel secundario y decorativo en el mundo masculino del deporte (chipaumire, 2016, 01:12:23). Este contrapunto es una herramienta compositiva que llama la atención a la presencia femenina “sobreactuada”, y provoca la reflexión sobre la vocalización del silencio femenino africano. La creadora, en su entrevista para la Casa Encendida, comenta que el cuerpo femenino africano ha sido un espacio que ha contenido todo lo erróneo del capitalismo: “This is a site where life itself is contested: does this body have a life to live? I think, we are still debating this” (chipaumire, 2019a). En el hecho de la colonización y la subyugación, según chipaumire, “the women are the final frontier” del cuestionamiento de las cosas (ibid.). Incluso los espacios artísticos y las heterotopías del devenir, como una que ha construido en la pieza sobre los sueños de la subjetividad africana masculina, donde una tiene derecho a su propia voz. “There are not enough female artists to

create a female working space, so we have to bring out all our fragilities and strength into the masculine space” (ibid.).

4.4. *Witch Hunt* de Okwui Okpokwasili, y *Yellow Towel* de Dana Michel: habitar la ruptura histórica

La coreógrafa experimental de origen nigeriano Okwui Okpokwasili aborda la cuestión de la liminalidad en sus piezas *Poor People's TV Room* (2017), *Sitting on a Man's Head* (2021), *Bronx Gothic* (2017), *Witch Hunt* (2021), etc., imaginando espacios que facilitan la reflexión artística sobre los procesos de transición, iniciación, ritual y el pasaje del devenir de las identidad de las mujeres negras. En su *performance* / instalación *Witch Hunt*, así como en la pieza *Bronx Gothic* analizada en el capítulo anterior, vuelve a levantar los temas de los espacios y las subjetividades *liminales*: “Being an African American, having been born here, I feel like I'm always in that middle space and trying to reach, trying to hear, trying to open to a message, a way forward, a possibility”, dice Okpokwasili en relación al patrimonio de colonialismo (Okpokwasili, 2021b). La *performance* de Okpokwasili convoca la historia de la rebelión de las mujeres nigerianas contra el poder colonial británico en 1929. La *performance* tuvo lugar en el Museo Hammer UCLA (Los Ángeles, EE.UU.), inaugurando la exposición que duró desde 10 de octubre de 2021 hasta el 9 de enero de 2022. La obra tiene la duración del entero día laborable del museo, con los visitantes “atrapados” en el flujo de la acción, formando parte de su paisaje. La acción abarca una *performance* con el cuerpo como un medio artístico central y una instalación audiovisual. Durante la función la protagonista de Okpokwasili representa el cuerpo afrodescendiente que habita el espacio del museo. Sentada en las sillas de la zona pública, manipula el paisaje sonoro desde el dispositivo móvil y a la vez vocaliza unos cantos que acompañaban la rebelión anticolonial de las mujeres nigerianas. Podemos ver cómo la voz desempeña el papel de la extensión de su cuerpo,

expandiendo la presencia del cuerpo en el espacio del museo, hablando de la memoria a través de los canales de las sensibilidades que sobrepasan la narrativa verbal lineal, incluso el canal corporal que gana el protagonismo principal: “Trying to remember in a way that it feels cellular, like a blood calling, trying to remember in a way that isn’t only cerebral or academic as a way to elucidate that struggle” (Okpokwasili, 2021b). El cuerpo puesto en este marco espacial, es un cuerpo que se expande, que según lo comenta la bailarina, abre los canales dentro de sí misma como portadora de las raíces nigerianas, con la intención de comunicarlas al público presente en el museo. Hablando de la liminalidad de este espacio como un estado, sigue: “Is it possible that if I stay in this zone for a little while, can I reach some people that are lost to me, to history. But I’m always left in some kind of another region, in one of the liminal space” (ibid.). Después hace un camino por el espacio del museo, su canto se convierte en los gritos desafiando la atención del público del museo. Okwui trata a la voz como un instrumento de protesta, para visibilizar el cuerpo subalterno, atrapado en las repercusiones de varias formas del colonialismo occidental: por un lado, así de la opresión británica sobre Nigeria, y por otro, los siglos de la historia de esclavitud transatlántica. Hay varias líneas del entrecruce histórico y discursivo que abarcan a las distintas geografías y temporalidades del colonialismo: Nigeria de 1929 y el espacio de los Estados Unidos actuales que según Okpokwasili, viven muchos choques. De esta manera en un cuerpo Okpokwasili se unen las líneas en el plan multitemporal y multicultural: “Is very different places colliding and collapsing, so maybe the song that I sing live is a song of me now”. Explica la necesidad del uso del cuerpo como un medio artístico que requiere una presencia radical en ahora, en el momento de la historia actual. La pieza *Witch Hunt* es interesante para esta investigación desde la perspectiva del diálogo con el corpus teórico trabajado en la tesis, sobre todo, desde el dispositivo de la

lectura postcolonial de la heterotopía de Foucault y del concepto de liminalidad de Turner. Proponemos que la pieza, mediante su lenguaje multidisciplinar, en el cual coloca el cuerpo como el medio de expresión protagonista, aterriza un espacio heterotópico de la memoria, que cuenta sobre la ruptura histórica de un cuerpo subalterno. Abriendo una reflexión sobre la ancestralidad perdida, Okpokwasili está navegando esta heterotopía para reclamar la subjetividad de una mujer cuya identidad se coloca en ambos: el espacio liminal, y el “espacio sin lugar”. De ahí se forma una manera poética de abarcar el espacio del museo para crear tensiones semánticas y simbólicas entre el cuerpo afrodescendiente, el orden occidental del tiempo dirigido a avanzar (Stanger, 2016) y producir, y el espacio, inicialmente no hecho para estar habitado por un cuerpo en acción que disrupta su estática.

Como en otras obras suyas, Okpokwasili trabaja sobre la ausencia, en el caso de *Witch Hunt*, es la ausencia de la conexión ancestral. Según Okpokwasili, la memoria de sus padres sobre la cultura nigeriana ha sido borrada, porque se formaron en una de las escuelas misioneras en Nigeria, que tenían como propósito convertir su población en cristianismo. Okpokwasili se ha hecho herencia de la borradura de su ancestralidad nigeriana, con su identidad cultural transformándose en la afroamericana a través de la ruptura, que produjo los espacios de ausencia. El lugar de la ausencia, a su vez, se ha vuelto habitada por una historia imaginaria sobre África, lo que la misma Okpokwasili llama la fabulación (“fableism”). La creadora opone la fabulación al afrofuturismo, por su imaginario direccionado a las lagunas del pasado, mientras que el afrofuturismo crea las heterotopías que facilitan la invención de los posibles modelos de transformación para crear el mejor futuro para la comunidad afrodescendiente. La fabulación como una manera imaginaria de convocar la trayectoria histórica, abre espacios para su interpretación desde la perspectiva hermenéutica, que nos vuelve a Esu Elegbara y su manera de habitar

el espacio liminal entre el hecho histórico y el discurso que se produce encima. Por ende, las identidades liminales como Okpokwasili y su familia, formados entre la ancestralidad nigeriana, el poder colonial británico y la vida de los afrodescendientes en los EE.UU., desempeñan el papel de Esu de proponer las traducciones de su historia. El cuerpo de Okpokwasili, caminando por los umbrales del Museo de Hammer UCLA, propone una traducción artística de un episodio histórico muy particular, de la rebelión de las mujeres nigerianas de 1929. Entonces resulta que el medio de la expresión artística que esté en físico y en acción, como el cuerpo bailando o moviéndose, es crucial para elaborar los temas de la memoria heterotópica, de que se trata en *Witch Hunt*.

Con la manipulación del tema histórico en la *performance* y la exhibición, el espacio del museo como una institución que conserva la historia, entra en una relación especial con la organización del ritmo, del tiempo, y el significado del cuerpo, que propone Okpokwasili. Usando el cuerpo que moviliza y vocaliza el espacio del museo, Okpokwasili cuestiona el orden tempo-espacial de la episteme occidental en la institución que más lo representa. La relación entre el cuerpo y el espacio del museo se establece debido a los significados que le atribuye el tiempo. Foucault definía los espacios de museos y bibliotecas no sólo como las heterotopías, sino como también las heterocronías, que introducen el otro orden temporal (Foucault, 1967, p. 6). El espacio del museo en su función está destinado a conservar cosas y objetos, que determina el tiempo hermético y el espacio estático, que no prevé la presencia del movimiento activo en sus salas, con una excepción de los visitantes, que hacen pasajes lentos por sus umbrales, estableciendo un contacto distante con las cosas expuestas. Si el cuerpo está presente en las exposiciones del museo tradicional occidental, suele ser en su representación abstracta (como los cuadros, los retratos, y las esculturas, si se trata de un museo de arte), o una conservación de los

elementos biológicos (como los restos óseos humanos en caso de los museos etnográficos). Además, en su relación colonial con los países del sur global, los museos occidentales cuentan con un largo recorrido de la apropiación de los artefactos culturales de las civilizaciones invadidas, exhibidas en las exposiciones en Gran Bretaña, Francia, España, Países Bajos, Estados Unidos, etc. Okpokwasili con *Witch Hunt*, por tanto, hace un manifiesto de reclamación, que su cuerpo, fetichizado por la trayectoria colonial del museo occidental, convertido en “un artefacto”, sea devuelto a su origen. Pone en cuestión el cuerpo negro que históricamente ha sido tratado como un artículo comercial, expuesto a la visibilidad con el fin del ser un objeto del intercambio económico, como en la época de la esclavitud. La reivindicación de reapropiación de su ancestralidad se ejecuta mediante la movilización del cuerpo, que es necesario interpretar desde el contexto de la materialidad del cuerpo como “objeto”. El filósofo afroamericano Fred Moten, en su libro *In The Break: the Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003) afirma que “the history of blackness is testament to the fact that objects can and do resist” (Moten, 2003, p. 1), refiriéndose al *black performance* (“*performance*” en el sentido de “desempeño” de la palabra) como una “fantasía filogenética” que desestabiliza la génesis (Moten, 2003, p. 14). Evocando al trabajo de la investigadora y escritora afroamericana Saidiya Hartman, Moten argumenta que *blackness* es simultáneamente el desempeño (*performance*) del objeto y el desempeño de la humanidad (Moten, 2003, p. 2). Aproxima la existencia negra desde la noción de mercancía (*commodity*): “my argument starts with the historical reality of commodities who spoke — of laborers who were commodities before, as it were, the abstraction of labor power from their bodies and who continue to pass on this material heritage across the divide that separates slavery and “freedom” (Moten, 2003, p. 6). Al concepto de valor, que Moten atribuye a la materialidad de la voz cuerpo negro, literalmente

performed, desempeñado en la intervención de Okpokwasili, añadimos la idea de la filósofa hindú Gayatri Spivak, compartida en su ensayo *Can the Subaltern Speak?* (1988), particularmente el cuerpo de la mujer racializada representa la subjetividad *subalterna*, que no tiene voz, y por ende, “no puede hablar” (Spivak, 1988, p. 78). Moten reconoce la aportación sobre la importancia del “significado sobre el contenido” (Moten, 2003, p. 7), que han hecho los filósofos Ferdinand de Saussure, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, quebrantando el proyecto lingüístico de la Ilustración, sino que está repensando y resituando a sus teorías desde la perspectiva radical negra. Sobre todo, en la articulación de lo que llama “*speaking commodity*”, refiriéndose a la corporalidad negra que cuenta con un largo recorrido histórico de la subyugación de la esclavitud, corta al Marx, quien, según Moten, rehusa a reconocer la materialidad de la “mercancía” negra: “the knowledge of the future in the present is bound up with what is given in something Marx could only subjunctively imagine: the commodity who speaks” (Moten, 2003, p. 8). Además, también critica a Saussure por no atribuir valor al sonido que constituye un signo. La importancia del sonido en el discurso afrodescendiente ha sido destacada en *Caribbean Discourse* (1989) por Edouard Glissant. El argumenta que: “lo hablado impone al esclavo una sintaxis particular”, y que “el ruido es esencial para el discurso [...]” y sigue: “como estaba prohibido hablar, los esclavos camuflaban la palabra bajo la provocativa intensidad del grito” (Glissant, 1989, p. 123). Okpokwasili, caminando por los umbrales del museo, juega con esta referencia, produciendo sonidos y gritos, con el fin de llamar la atención del público del museo. Sin embargo, su lenguaje corporal parece transmitir una intención de abrir el canal comunicativo directo con las personas en el público (les mira, dirige su cuerpo hacia ellos, etc.), pero lo transmite sin palabra que significa un mensaje articulado en la gramática del lenguaje, sino con el sonido que *significa* el discurso del otro orden y,

correspondientemente, requiere otra forma gramatical de expresión. Moten critica la declaración de Saussure, que el signo tiene valor solo en caso si forma el discurso, ignorando su potencial inmaterial:

The value of the sign, its necessary relation to the possibility of (a universal science of and a universal) language, is only given in the absence or supercession of, or the abstraction from, sounded speech — its essential materiality is rendered ancillary by the crossing of an immaterial border or by a differentializing inscription (Moten, 2003, p. 13).

El protagonismo que Okwui Okpokwasili atribuye al uso de voz en *Witch Hunt*, complementa el signo invocal de Moten, al cual no se adjudica el valor en la epistemología occidental:

similarly, the truth about the value of the commodity is tied precisely to the impossibility of its speaking, for if the commodity could speak it would have intrinsic value, it would be infused with a certain spirit, a certain value given not from the outside, and would, therefore, contradict the thesis on value — that it is not intrinsic — that Marx assigns it” (ibid.).

La mercancía sorda del sonido, en el desempeño negro deviene “la mercancía que habla” (*the speaking commodity*), que subvierte a las ideas fundamentales de la filosofía occidental. El enfoque en la voz de Okpokwasili, cantando canciones en igbo y en inglés, y a veces simplemente usando los sonidos y gritos, que no forman el lenguaje, es muy importante porque legitima el poder de la voz como tal en su resistencia a la idea misma de la ontología del discurso. Por tanto, la importancia del discurso multimedial de Okwui Okpokwasili, si la interpretamos desde la perspectiva de Moten y Spivak, consiste en que la materialidad del cuerpo, gana el valor, el cuerpo como “objeto” del museo revuelta,

como las mujeres del rebelión del 1929, y propone la vocalización de la sustancia “invocal” del lenguaje occidental. Okpokwasili en *Witch Hunt* hace un intento de acercar el poder del cuerpo negro femenino a su fisicalidad y presencia. Lo hace de una manera que, como si el poder físico fuera un *objeto*, disociado del cuerpo a consecuencia de la presión del poder externo colonial. La “abstracción del poder de labor” de la “mercancía” representada por el cuerpo esclavizado, puede traducirse en la obra de Okpokwasili como el cuerpo-objeto, puesto en el museo. Sin duda, este “objeto” subalterno sube su voz en una acción performática de la protesta.

La instalación, que se suma a la *performance*, consiste en una pantalla reproduciendo las imágenes de la vida cotidiana, grabada en Nigeria, incluso la danza de las mujeres y las niñas; y una construcción formada por un cubo de madera cubierto por el plástico transparente y opaco. Dentro de la construcción hay un objeto cubierto por raffia, una planta tradicional nigeriana, que se gira lentamente, añadiendo una textura visual y sonora, con el material rozando contra las paredes del plástico de la construcción (Okpokwasili, 2022). Mientras que el objeto está girando, la construcción entera recibe una proyección de las imágenes del cuerpo de una mujer afrodescendiente, interpretada por Okpokwasili, haciendo una danza. El vestuario de la figura se refiere a la tradición nigeriana, según la cual la manera de vestirse de una mujer no casada incluía el pecho desnudo, y así aparece la proyección del cuerpo de Okpokwasili bailando entre las facetas opacas de la construcción, en el unísono con la reproducción cíclica de la canción cantada por la creadora en el idioma de igbo. Como en *Bronx Gothic*, a la coreógrafa le interesa la dualidad de su imagen: una proyección del cuerpo es un vídeo realístico y literal, mientras que en otra aparece el dibujo animado del contorno del mismo cuerpo. Los cuerpos, reproducidos en la caja, empiezan a bailar al unísono, pero en un momento dado

se bifurcan, con un tiempo de retraso apareciendo entre ellos, hasta su completa sincronización, representada por distintos movimientos que produce la bailarina. Así la temporalidad arrítmica y asincronizada está produciendo una tensión entre las dos imágenes del mismo cuerpo de Okpokwasili. La instalación representa el espacio liminal dentro del cual está “atrapada” la figura bailando, según Okpokwasili, intenta transmitir que “the body is possessed, captured, and in the very act of performance there is a resistance of the body to be possessed. The only way that you can possess it is by the memory” (Okpokwasili, 2021a, 28:57). La dualidad de la figura bailando también resuena con la idea de Moten de la abstracción de la labor del valor del cuerpo negro, y por ende, las dos figuras en las fases de la sincronización y sincronización tienen que ver con el juego de la pérdida y la reclamación de su valor. El “trío” de los elementos del cuerpo físico de la *performance* de Okpokwasili, el cubo con la proyección, y la pantalla con las imágenes de la danza de las mujeres nigerianas, empiezan a establecer nuevas conexiones semióticas entre sí, y, por ende, producir un tipo de la heterotopía que facilita habitar el espacio de la ruptura de la subjetividad histórica mediante el aterrizaje de la efemeridad de la memoria en la dimensión física del espacio escénico.

Okpokwasili también evoca el tema de la melancolía de la pérdida, a la vez intentando establecer el canal entre la memoria y el movimiento, para su recuperación. Según la autora, “What I am searching for is lost [...] I have shreds and fragments, and i want to reach them” (Okpokwasili, 2021a), y admite que es imposible de recoger todos los fragmentos de la subjetividad rota y arreglarlas, porque muchas sus partes habían sido perdidas, sin embargo, el trabajo poético de la pieza consiste en la intención nostálgica de dirigir la acción hacia la búsqueda de lo perdido, y la reconstrucción de lo irreconstruible. Es sustancial que el aspecto coreográfico consista en que la acción corporal esté distribuida durante el

período de tiempo que afecta la generación de los sentidos en la percepción del público. La idea de trabajar contra la producción del tiempo se manifiesta en la práctica del movimiento prolongado (“durational practice”), que es un método fundamental transversal de la investigación del movimiento en sus trabajos, y se interpreta como un acto radical contra el orden económico de la modernidad del occidente. En *Witch Hunt* de Okpokwasili suena el motivo de la melancolía de la pérdida de la ancestralidad en el espacio liminal histórico, que resuena con el *Middle Passage*, introducido en la primera parte de esta tesis. Hay un espacio vacío que forma, según observa Leyla Taylor, “una liminalidad en la experiencia negra, no aquí y no allá, no esto ni aquello, la persona o el producto, Americano o el otro”, y nota que “el verdadero poder está en el espacio *negativo*, el espacio *entre*” (Newton Cooksey, Thomas, p. 170, énfasis añadida). Centrando el poder en el espacio liminal, o negativo como sonó en la declaración de Taylor, hace conexión con la visión de Foucault que las heterotopías tienen vínculos con todo el orden de las cosas y que rompen el espacio “positivo” o dominante. El espacio negativo desde el punto de vista coreográfico es todo el espacio que el cuerpo no ocupa, incluso lo que está entre las partes del cuerpo. Si nos fijamos en el espacio positivo como el espacio que ocupa “el cuerpo dominante”, el negativo sería todo el resto que el cuerpo dominante no ocupa. Leyla Taylor lo llama “unfocused mourning” y vincula el estado de melancolía de la pérdida, refiriendo a la pérdida ocurrida durante “el rito de pasaje” del viaje del *Middle Passage*: “Instead of going through the stages of mourning a loss, with melancholy there is no lost object, no defined beginning, middle, or end. What do you do with the magnitude of loss that was the slave trade? How do you mourn something you never had, that you lost before you were even born?” (ibid.). Lo relevante que hace Okpokwasili en *Witch Hunt*, es confirmar que el espacio heterotópico, que se ha

creado mediante el uso del cuerpo, el sonido, y las imágenes visuales, cambia los espacios negativo y positivo en una vuelta semántica: ahora en el foco está el cuerpo negro como un espacio positivo de la producción del sentido, y el espacio del museo, al revés, el espacio negativo, expuesto a ver y experimentar la liminalidad del cuerpo negro y la pérdida melancólica de su identidad. En este caso, como hemos definido anteriormente, su espacio de acción performática como una protesta, intenta romper el orden del conocimiento colonial occidental en general, subvirtiendo la sintaxis actual, reubicando el lugar del cuerpo subalterno en los espacios del poder dominante:

There are certain histories that the colonial government doesn't want to teach. The missionary school that my parents went to did not teach about a woman's worth, did not teach about this act of revolt against colonial conditions. There were 53 women who were also killed, murdered as a result of that effort: British colonial forces opened fire on them, and considered them monsters (Okpokwasili, 2021).

La subversión del orden de las cosas, en caso de *Witch Hunt*, consiste en imaginar el vínculo, que falta en la representación de la memoria e historia, vocalizado desde una heterotopía liminal el discurso que estaba expulsado fuera de la narrativa dominante, o “master narrative”, si acudimos al término de Lyotard (Lyotard, 1979).

4.5. *Yellow Towel* de Dana Michel: habitar la ruptura de la subjetividad

Otra artista afrodescendiente, Dana Michel, de origen canadiense, en su pieza *Yellow Towel* (2013), aproxima la cuestión de la memoria desde un recuerdo personal de su infancia, según el cual la protagonista de la pieza, una niña afrodescendiente, había usado una toalla amarilla para enroscar su pelo, e imaginarse una chica blanca y rubia. La toalla amarilla desde la entrada al sistema poético de la pieza, desde su título, tiene una carga simbólica muy potente de representar la blanquitud como el constructo, el objeto, el artefacto, y hasta el fetiche. Si en caso de *Witch Hunt* de Okwui Okpokwasili analizamos *blackness* desde la perspectiva materialista, y la leemos como una calidad abducida desde el cuerpo negro y convertida en un objeto, en *Yellow Towel* notamos el juego de la protagonista con una dinámica parecida, aplicada al concepto de blanquitud como algo ajeno que profundamente atraviesa la corporalidad negra. La creación de Dana Michel en conjunto con Michael Nardone de 2013, es un sólo, interpretado por la misma coreógrafa, de duración de 60 minutos, durante cual el cuerpo de la protagonista, puesto en entorno del espacio del color blanco, lo navega mediante el uso coreográfico del cuerpo, el discurso hablado, y la manipulación de los objetos. Los objetos están puestos en la escena con una intención precisa de que cada uno de éstos va a tener un uso muy bien calculado y particular, continuamente abriendo unas líneas de resignificación del espacio y del cuerpo. A través de la acumulación de las acciones que produce, está acumulando el espacio, que deja huella en su cuerpo: durante la pieza utiliza las sustancias blancas: cremas, leche, galletas, que tras el movimiento del cuerpo desarticulado, se quedan en su piel y ropa. Por tanto, también acumula la memoria del espacio encima de su piel, que culmina con el adjunto de la peluca blanca hacia el final de la pieza.

Como está analizado en el capítulo 3.3., Jaamil Kosoko también acude a la simbología del pelo blanco, usando la forma física de una peluca para aterrizar el símbolo en el espacio escénico. Parecido a Kosoko, quien usa la peluca del pelo blanco como un símbolo fálico, colocándola en su pantalón, Dana Michel también trata este objeto como un artefacto que intenta imponer a su propio cuerpo para que formara parte de ello. En la escena del juego con la peluca del pelo blanco, la intérprete la adjunta a su peinado de *dreadlocks*, pero resulta desencajada en su imagen. Acompaña a la escena con un movimiento de sacudir el cuerpo mientras está reproduciendo una música de gospel, en el ritmo de la cual mueve el cuerpo con la peluca encima, que en fin se cae en el suelo (Michel, numeridanse). Tiene sentido comparar esta escena con el final de *#negrophobia* de Jaamil Kosoko, ya que las dos en sus distintas maneras de expresión artística comparten un aspecto del exorcismo simbólico de la repulsión de la blanquitud de sus corporalidades: Michel mediante el lenguaje tragicómico y absurdo de “sacudir” el pelo blanco de su cuerpo (Michel, 2024), y Kosoko a través de un drama de escupir la tinta blanca de su boca (Kosoko, 2016). Sin embargo, el pelo blanco como una figura trasciende su presencia como objeto en el escenario, atravesando toda la pieza de una manera simbólica, y con su presencia trata de cortar, modificar o mutilar el discurso negro.

La corporalidad que crea Michel, vuelve a resonar otra vez con lo que André Lepecki ha llamado “*stumbling dance*” (Lepecki, 2006), dando lectura a la obra de William Pope.L. Michel habita el cuerpo de un ser marginalizado, (un cuerpo *junkie*, según lo había explorado el coreógrafo afroamericano Eleo Pomare (Pomare, 1985), entrando en la profundidad de la corporalidad de la Sombra, o de las personas, puestas en un lugar más bajo de la estructura social. El personaje de Michel aparece vestido con la ropa negra, el *hoodie*, y los zapatos. La manera de caminar y de conectarse con el suelo es crucial para el

aspecto interpretativo del personaje: la musculatura mantiene la tensión mórbida, con los pies llevándose con el tropezar, pegarse fuerte a la superficie, utilizar los laterales del pie, hasta que el personaje pierde los zapatos. Por mucho que desarrolle la pieza, Michel va quitando capas de la ropa, con los giros inesperados y absurdos de la trama: de la ropa se caen los objetos que en principio no tienen relación entre sí (como la trompeta, el instrumento musical, las servilletas, y los palillos higiénicos, que aparecen haber modificado la silueta de la forma del cuerpo. Michel radicaliza la presencia de un cuerpo marginalizado, que resuena con el “*stumbling*” de Fanon, entrando en habitar la ruptura de la subjetividad a través de una manera grotesca de su representación corporal. Si Pope.L visibiliza la marginalización del cuerpo negro a través del cambio del plano y del nivel de movimiento, usando el arrastrarse por el suelo como una manera del desplazamiento, Michel lo aproxima mediante las distorsiones del esfuerzo, la continuidad, y la velocidad avanzar la acción. La creadora de *Yellow Towel* añade a la teoría de Arabella Stranger, mencionada en el capítulo 2, que la definición del movimiento coreográfico es adelante, con el tiempo negando el espacio. En caso de la pieza de Michel, el deseo de moverse hacía adelante está intervenido, traumatizado y distorsionado por el *traspie* fanoniano: con la blanquitud normalizada como un standard de la fenomenología del cuerpo literalmente entrando en la anatomía profunda del cuerpo negro, causando la imposibilidad del movimiento liberador en el nivel somático. El cuerpo heterotópico de Dana Michel consiste precisamente en dejar que pasen por su estructura “porosa”, según Foucault (Foucault, 1967, p. 3), las repercusiones que tiene el racismo y la violencia en la propiocepción del cuerpo afrodescendiente. Esto está manifestado de una manera transversal, en muchos momentos de la pieza: como se mueve por el

espacio, como toca a los objetos, el tiempo prolongado que da a las acciones de beber, comer, tocar la trompeta, etc.

Las decisiones visuales estéticas de la escenografía de *Yellow Towel* llevan la imagen de la pieza casi a algo artificial, parecido a los dibujos animados. Sobre todo, la presencia metafórica de la “toalla” amarilla carga este color con el significado: en principio consta el color “carne” de una persona blanca. En la pieza, la simbología del color se difumina por los signos del espacio: las calcetas que lleva la protagonista, el taburete cubierto con los calcetes amarillos y marrones, la jarra de la sopa de cebolla también de color amarillo, la peluca del pelo “blanco” también tiene el tono amarillo no natural, aproximando el significado del pelo “blanco” a una muñeca. Por tanto, el color amarillo parece cómico y está en relación simbólica con el cuerpo “blanco” como una semantema “negro” se relaciona con los cuerpos afrodescendientes, cuyo color del cuerpo no es literalmente “negro”. En esta tensión del deslize del significado se podría leer una ironía sobre las palabras elegidas para nombrar y describir el cuerpo como tal. A su vez, en combinación con el color amarillo, gana el protagonismo el color marrón (la peluca del pelo *afro*, otros calcetes que cubren el taburete, el propio pelo de la protagonista, que también es una peluca). Mientras la escenografía está compuesta por los colores amarillo, blanco y marrón, Michel busca las decisiones de la relación del movimiento corporal con el objeto de la peluca de afro, creando un caos visual, que sugiere la relación entrelazada en los dos constructos de “blanquitud” y “negritud”, que podrían sugerir los colores que usa. El movimiento corporal que se distorsiona, lucha, y sacuda, sube el tono del dramatismo de esta intrinsicidad. Además, la decisión sonora cuanto a la música que está utilizando desempeña el papel importante en la dramaturgia de la pieza: Dana está jugando con una peluca de pelo blanco mientras está tocando el *gospel*, la música que

representa la espiritualidad y la religión afroamericana. Una parecida tensión entre las representaciones de la violencia y de la adicción de drogas en el cuerpo puesto a la escena, y la música religiosa y elevada de gospel, aparece en la pieza *Junkie* (1985) de Eleo Pomare, tres décadas antes de la pieza de Michel. El clímax de la radicalización del cuerpo heterotópico está ocurriendo en la parte final de la pieza, cuando la intérprete también se burla del orden capitalista de la producción, jugando con los objetos que hacen conexión con el campo semántico de la oficina: el papel que imita una pizarra, donde hace dibujos parecidos a los diagramas, que resuena también con una “presentación del proyecto”. Sin embargo, la corporalidad de “*stumbling dance*” y de su manera tragicómica de mantener la intensidad del discurso junto con el contenido del texto que vocaliza, crea la tensión: explica la “geografía” de la ciudad que uno necesita saber: “here you were caught, and here you were shot”, y sigue subiendo la agonía con “what can math do for you today?” (Michel, 2024).

La sonoridad de la pieza es una capa no solamente esencial para *Yellow Towel*, sino para la trayectoria artística de la *performance* y la coreografía afrodescendiente. Con su virtuosidad del uso del discurso fragmentado, Michel articula un discurso desarticulado, así como mueve su cuerpo entorpecido y obstaculizado. La desarticulación verbal del discurso incoherente evoca a la lectura de Moten de la sustancia fónica de la *speaking commodity* o “mercancía que habla” de Moten, trabajada por Okwui Okpokwasili en *Witch Hunt*. Las dos coreógrafas trabajan desde la voz subalterna que gana el espacio para sonar, y en el caso de *Yellow Towel*, el sonido son los ruidos desarticulados que según Moten, no están reconocidos por la gramática fundamental del discurso occidental, y, por ende, no tienen valor. Como Moten define que “the transference of a radically exterior aurality that disrupts and resists certain formations of identity and interpretation by challenging the reducibility of phonic matter to

verbal meaning or conventional musical form” (Moten, 2003, p. 6). Por ende, la sonoridad y la vocalización que trasciende la tradición gramatical occidental, es una manera de resistir a una manera de la formación de la identidad, en caso de todxs los artistas estudiados en esta tesis: chipaumire, Okpokwasili, Kosoko, y Michel, es resistir a la blanquitud mediante el medio de expresión de la auralidad.

La subjetividad desfragmentada se expande en la organización del discurso hablado de Michel, desarrollando el texto de una manera caótica: empieza por las frases y las palabras desatadas del contexto, que hacia su final se compone en un discurso coherente. La síntesis del texto hablado, los movimientos de la intérprete, y su uso de los objetos y el espacio, se complementan y contribuyen a que los elementos de la desfragmentación se unen en un discurso entero. El ejemplo de esto es la escena en el principio de la pieza, cuando la intérprete se coloca en una almohada inflable de la playa, en una forma de la concha, y, entre la multitud de los sonidos que expresan el extremo esfuerzo del cuerpo, pronuncia: “in this house!” (Michel, 2024). Estas palabras sugieren que el espectador reconstruya una posible situación que podría ocurrir alrededor de lo que podrían significar en el contexto de una corporalidad, y la representación dada en la escena. Aún así, el significado no está propuesto explícitamente, es uno de los lugares “no obvios” de cual habla la creadora. El humor es una de las herramientas muy potentes de Dana Michel, que ella usa para ayudar a la mirada del público a navegar los lugares intensos de la pieza. Como ella nota, “this piece makes people angry”, por la intensidad de la organización del tiempo, el espacio, el cuerpo, y su acción. Sin embargo, organiza la dramaturgia de tal manera que ayuda a deshacer los nudos de la máxima tensión, que se crean a resultado de que mantiene el desarrollo de una situación hasta que se vuelve absurda. Por ejemplo, los primeros 30 minutos hasta

que el personaje abre su *hoodie*, y una trompeta cae de allí, se monta una elevada tensión durante un tiempo prolongado. El primer momento cuando el público en sala ríe es cuando la protagonista intenta tocar la trompeta de una manera cómica. A diferencia de Kosoko o Okpokwasili, Michel usa el humor como uno de los instrumentos dramáticos fundamentales. Parecido a las piezas de nora chipaumire y Okwui Okpokwasili, el tiempo tiene un mayor protagonismo en la propuesta de Dana Michel. Mientras Okpokwasili llama a su método de investigación del movimiento “*durational practice*”, y chipaumire “*work until you are free*” (chipaumire, 2017), Michel resuena con las propuestas de sus colegas con tomar tanto tiempo, cuanto la escena o el cuerpo necesite. En este sentido, Michel hace eco con las pioneras de la danza postmoderna de los 1980s, quienes se oponían a la idea de organizar el flujo del tiempo en sus piezas desde la mirada del teatro convencional (Banes, 1987, p. 16).

La composición del cronotopo de la pieza se destaca por su intensidad y liquidez. La textura del recorrido temporal está intrínsecamente vinculada con la corporalidad que crea: con el esfuerzo físico de superar el espacio, el tiempo se vuelve denso, hasta que el cuerpo tiene que luchar para avanzar. El espacio, a su vez, se forma de una manera líquida, en un estado de constante transformación: no hay posiciones fijas, ni otorga valor simbólico y estático a cualquier ubicación en el espacio, así como el sentido que se produce. Una vez que la protagonista ha habitado un lugar en el espacio, lo abandona mediante moverse a la posición siguiente, o crear un nuevo significado del mismo lugar en el cual se coloca. Por ejemplo, en la escena con la mesa, aunque la intérprete está habitando la misma zona, lo hace de maneras distintas, con cada siguiente movimiento “negando” el espacio anterior. Primero, está colocándose encima de la mesa, comiendo galletas, y dejando que su cuerpo se desliza hacia el suelo, manteniendo el tono muscular en tensión y resistencia: de esta manera “agota” el movimiento; después,

crea una siguiente escena cómica con el discurso absurdo, dando instrucciones de cómo cocinar una sopa de cebolla, manipulando los objetos que están encima de la mesa, con una gesticulación de la misma tensión muscular y con la misma corporalidad de una persona “marginal”; sigue con el juego con la peluca “afro” que está en la mesa, tomando unas decisiones estéticas, que provocan un movimiento dinámico de las significaciones del pelo negro. En esta última escena también toma relevancia el ángulo de la mirada, así como *Bronx Gothic*, está hecha para la mirada frontal. Usando el apoyo suspendido de la mesa, la intérprete organiza el movimiento de su cuerpo que transmita la disociación de sus partes, que en combinación con la peluca que está en frente suyo, crea un imaginario de un ser que está “naciendo” de esta cantidad del pelo. El episodio importante para la densidad del tiempo es el momento cuando juega con la pausa: coge un objeto que surge como un platillo con agua para los perros, añade azúcar y vuelve a sentarse en frente de la mesa en un taburete cubierto por las calcetas amarillas y marrones, y bebe esta agua, trabajando con la densidad de la pausa: concentra toda la atención del público en el platillo, después mira al público mira al platillo, vuelve a beber, etc. El contexto y la corporalidad previamente construida hace múltiples sentidos de la “pausa” de 6 minutos, produciendo fugas semánticas y activando la confusión en el público con las posibles preguntas: ¿Qué está pasando? ¿Qué significa?, y ¿Cuándo va a acabar? La pausa densa dentro de una temporalidad intensa forma un espacio para perturbar, poniendo las cosas absurdas en cuestión, dándole unas respuestas y unos significados inesperados. La temporalidad que propone Michel desempeña el papel fundamental en la producción de los significados: mantiene el movimiento hasta su punto de máxima absurdez y tensión, donde el significado se deshace y vuelve a desfragmentarse en unas nuevas fugas semánticas.

Michel dice que no era su propósito deshacer la identidad negra (Michel, 2017), sino ubicar el cuerpo en los lugares de los significados no obvios, para que el público haga el trabajo de hacer sentido de qué podría significar. Según la autora, la pieza empezó desde la refracción sobre la danza negra, y sus posibles significados, ya que contiene el lenguaje cultural, cuyos códigos a veces son obvios y a veces no, según la autora (Michel, 2017). Aunque la pieza representa un lenguaje corporal multifacético y no propiamente dancístico, Michel hace un desglose del significado del cuerpo negro en movimiento como tal, encarnado en la abstracción de “I want to do this black dance for you” (ibid.). A veces utiliza los movimientos del hiphop, o de las danzas que parecen contener un vocabulario de jazz, con los movimientos casi estereotipados, acompañados por la música negra. Sin embargo, el significado de “la danza” en esta pieza trasciende lo que suele interpretarse en la sociedad. Además, si leemos esta declaración de la artista desde la perspectiva histórica y antropológica, sería necesario mencionar que “*black dance*” es en sí una acumulación de los espacios heterotópicos y de los significados amontonados durante su recorrido histórico de la opresión y resistencia.

Por tanto, la propuesta de Dana Michel *Yellow Towel* crea un cuerpo heterotópico, modificado por el discurso “blanco” desde su fisicalidad más anatómicamente profunda, que se expresa a través de las decisiones tomadas cuanto a la construcción de una corporalidad radical de un ser marginalizado. Por otro lado, Michel hace una investigación artística y corporal sobre la gramática que compone el cuerpo negro, mediante la simbiosis del uso muy particular del discurso hablado y el discurso bailado. Creado desde la idea de reflexionar el significado de black dance, Michel desglosa la sintaxis de la memoria del movimiento corporal, comprimiendo “danza” en la semiótica del cuerpo negro. Ambas Okpokwasili y Michel acuden a la reflexión sobre el cuerpo como objeto, y materializan los constructos de *blackness* y

whiteness, con los cuales se relacionan a partir de sus lenguajes artísticos muy distintos, en los espacios diferentes: Okpokwasili hace un experimento con un espacio de una temporalidad simbólica y estática del museo, mientras Michel crea una caja blanca como una burbuja cerrada a donde plasma las fugas de los espacios acumulados, que se producen a raíz de la ruptura de la subjetividad.

5. CUERPO: RESIGNIFICACIÓN

So, what, which is to say, beyond who I am trying to study,
are

Walker, Douglass, Equiano, Du Bois, Fanon, Wynter,
Spillers, Glissant, Robinson, Baldwin, Baraka, Delany, O.
Butler, Morrison, Gordon, Chandler, Hartman,
Wilderson, Sexton, Wagner, Silva...

Those are the other hands.
And on the one hand,

Spinoza, Descartes, Leibniz, Shakespeare, Hume, Kant,
Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Husserl, Weber, Heidegger,
Wittgenstein, Adorno, Nishida, Althusser, Merleau-Ponty,
Foucault, Derrida, Deleuze, Irigaray, J. Butler...

The other hands, in their entangled multiplicity, come first.

Fred Moten, *Blackness and Nonperformance*

5.1. Objeto y subjetividad: *speaking commodity* de Fred Moten

Comentando su pieza *portrait of myself as my father* (2016), nora chipaumire notó que el cuerpo negro puede verse como un objeto que se revive. Okwui Okpokwasili en *Witch Hunt* (2021) se coloca en una posición performativa en el museo, recordando que este es uno de los espacios del imperio donde el cuerpo negro ha sido expuesto como un objeto para ser estudiado. Jaamil Kosoko en *#negrophobia* (2016) y Dana Michel en *Yellow Towel* (2013) juegan con la negritud y la blanquitud como máscaras y los objetos que alteran y deforman el cuerpo. Los coreógrafos investigados en esta tesis reflexionan sobre la objetualización del cuerpo negro, debido a la historia colonial, en la cual estaba sometido al intercambio económico. En este capítulo, tiene sentido volver a la lectura del cuerpo negro como una “mercancía que habla” (*speaking commodity*) según lo propone el filósofo afroamericano Fred Moten

(Moten, 2003), que hemos introducido brevemente en el subcapítulo 4.4. de esta tesis. Moten, citando al *Capital* (1867) de Karl Marx, propone una crítica de la opinión del filósofo alemán de que la mercancía no puede hablar (Moten, 2003, p. 5). Para Marx, la mercancía es incapaz de hablar por su falta de valor, excepto cuando participa en el proceso del intercambio o en el diálogo con otras mercancías, y, por ende, no posee del valor propio. Según nota Hershini Bhana Young, Fred Moten argumenta a favor de la materialidad de la reproducción del desempeño negro³⁵ (*black performance*), y que la mercancía tiene valor independientemente de su participación en el proceso del intercambio económico. Moten critica que Marx no tome en cuenta que el esclavo fue la mercancía sobre la cual se fundó la economía del Atlántico: “The engagement moves initially through and against Karl Marx, by way of Abbey Lincoln and Max Roach. I want to show the interarticulation of the resistance of the object with Marx’s subjunctive figure of the commodity who speaks” (ibid.).

En su discurso *Blackness and nonperformance* de 2015 en el MoMa, Moten comenta que a consecuencia de la reducción la subjetividad al objeto, el cuerpo a la carne, el cuerpo negro se convirtió en el estatus “nadie”, que hace posible al otro reclamar el cuerpo y habitarlo con sentidos nuevos impuestos sobre esta “carne”:

Blackness comes into relief against the backdrop of its negation which takes the form of the epidermalization of a reduction of some bodies to flesh and to the status of nobodies so that some others can take their claim upon bodies and souls (Moten, 2015).

³⁵ Es importante tener en cuenta la especificidad lingüística de la palabra *performance* en el idioma inglés que significa “actuación”, “*performance*” como género artístico y “desempeño”. Cuando leemos a *black performance* de Fred Moten, empezamos por usar esta palabra en el sentido más amplio que actuación de las artes performáticas, y la usamos en traducción en el sentido de “desempeño”.

Moten nota que esta reducción no sólo tiene consecuencias profundamente políticas y económicas, sino que desempeña la función de la “violenta profundidad” de la mera idea de lo político, y lo económico que oscila en su operación sistemática entre lo público y lo privado (ibid.), o en el lugar liminal de la hipervisibilidad, según la ubica Saidiya Hartman (ibid., p. 2). Esto podemos verlo en los trabajos de Kosoko, Okpokwasili, Michel, chipaumire, ya que todos los coreógrafos trabajan con la subjetividad sometida a la mirada blanca. Sin embargo, en el proceso de tal reducción, la *blackness* ha sido separada de los cuerpos negros, como una especie de materialidad: “The paraanthological distinction between blackness and black people is crucial, but this is only insofar as it is the case that Blackness cuts the distinction between essence and instance” (ibid.). Leyendo a, contra, y a través de la escritura de Marx, Moten insiste que no sólo el cuerpo negro como una mercancía posee valor propio, sino que también propone que la *blackness* se abstrae de los cuerpos negros, como la capacidad de trabajo de su mercancía:

According to Marx, the speaking commodity is an impossibility invoked only to militate against mystifying notions of the commodity’s essential value. My argument starts with the historical reality of commodities who spoke—of laborers who were commodities before, as it were, the abstraction of labor power from their bodies and who continue to pass on this material heritage across the divide that separates slavery and “freedom” (Moten, 2003, p. 6).

En *portrait of myself as my father* de nora chipaumire, el discurso sobre la negritud se articula como sobre un objeto abstraído del cuerpo negro: “Free the african from this swagger. [...] Free the african from his rhythm (chipaumire, 2016, 12:30), y también, como la materialidad de la que el cuerpo se

apropia: “Step nine: negro folk, we are broke but we act as we have all the black in the world... sapology.com” (chipaumire, 2016). Moten ofrece la teoría que facilita el acercamiento a la lectura de materialización del desempeño corporal, a la reflexión alrededor de la *blackness*. Critica a la tradición europea filosófica por su negación de la *blackness*, mientras el hecho anti-*blackness* y sus operaciones específicas revelan que sí que existe una diferencia entre la *blackness* y las personas que se llaman “black”, que debe continuamente volver a afirmarse:

The philosophical disavowal of blackness (Kant, Levinas), along with the political, economic accumulation of blackness, given in the political, economic operations of the transatlantic slave trade and the epidermal racialization of settler colonialism are constitutive of the modern world as socioecological disaster (Moten, 2015).

En este marco de la epistemología de la esclavitud transatlántica como motor de las relaciones capitalistas del siglo XIX, Moten propone negociar las definiciones que se unen en el campo semántico de la “cosa” y la “mercancía”, entrando en diálogo con la complejidad kantiana del entendimiento de los límites del *objeto*, explorando varios términos como *Ding*, *Objekt*, y *Gegenstand* (Moten, 2003, pp. 233 - 255). El *Ding* de Kant, o “cosa en sí”, es un objeto pasivo, que no prevé ninguna asignación adicional desde el exterior. La cosa se opone al sujeto, o a una persona, a quien se le atribuyen las acciones. El *Ding* es incambiable, no posee ni de libertad, ni de espontaneidad. *Gegenstand* se refiere a la relación entre el sujeto y el objeto, o que se conforma a los límites de la intuición y el entendimiento, mientras *Objekt* designa al objeto de la experiencia llega a ser el objeto del conocimiento (Moten, 2003, p. 302). En su libro *In The Break: the Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), Moten relaciona

dicho ámbito kantiano con el trabajo de la pintora Adrian Piper (nacida en 1948), y el historiador del arte Michael Fried (nacido 1939), y llega a argumentar que la *objetualización*, o *rematerialización* del objeto, es un proceso que facilita la comunicación entre “seemingly unbridgeable spaces, times, and persons” (ibid., 253). La conexión de *Ding* kantiano con la perspectiva de la teorización sobre el desempeño de la experiencia negra permite abrir espacios para el análisis y la ubicación de las obras de los artistas afrodescendientes, en un diálogo radical con la larga tradición de la filosofía occidental, que desempeñaba la anti-*blackness* en su epistemología. Por ende, proponemos que la materialización del discurso de chipaumire, derivado de los “gritos” de los cuerpos colonizados, y re-materializados en el discurso artístico multidisciplinar de su obra, abren campos de reflexión sobre el valor epistemológico del cuerpo negro, y del reconocimiento de la complejidad material de la recalibración de sus sentidos.

Apoyándose en la lectura de Saidiya Hartman de la escena del “espectáculo terrorífico” del pego de la tía Hester,³⁶ descrito por Frederick Douglass en su *Narrative of the Life of Fredrick Douglass, an American Slave* (1845), Moten propone que el grito de un cuerpo torturado desempeña el “discurso de la mercancía”, que el filósofo afroamericano compara con el acontecimiento sonoro, la música, o la “grabación” musical, que anticipa a Marx:

Imagine a recording of the (real) example that anticipates the (impossible) example; imagine that recording as the graphic reproduction of a scene of instruction, one always already cut by its own repression; imagine what cuts and anticipates Marx, remembering that the object resists, the commodity shrieks, the audience participates (Moten, 2003, p. 12).

³⁶ Fred Moten y Saidiya Hartman hacen un análisis de la escena de la derrota de la tía de Frederick Douglas, esclava, por su propietario, descrita en el memoir del autor.

Argumentando que, debido a la larga historia del colonialismo y la esclavitud, el cuerpo negro, reducido a una mercancía, o un objeto, desempeña la *performance* radical, según lo plantea André Lepecki:

Moten's work reminds us how colonialism and capitalism in its past and current racisms and modes of subjectivation are predicated on systematic, pervasive, and institutional reduction of entire human populations to the condition of objects. Yet, even when reduced to objecthood, resistance has happened and continues to happen—particularly through performances that can only be called: radical (Lepecki, 2016, p. 34).

Este acto de *performance* radical, según las exploraciones teóricas de Moten, se manifiesta en su calidad oral, según las cuales la sonoridad del grito del esclavo manifiesta la materialidad del discurso de la mercancía: “But I am interested, finally, in the implications of the breaking of such speech, the elevating disruptions of the verbal that take the rich content of the object's/commodity's auralty outside the confines of meaning precisely by way of this material trace” (Moten, 2003, p. 6). Este argumento de Moten es muy importante para abriarnos una lectura no sólo de la voz y la musicalidad en su articulación en las piezas analizadas en esta tesis, sino también, en particular, de la trilogía de nora chipaumire, donde la sonoridad sirve como punto de partida en la creación de la obra. Si seguimos la teorización del sonido de la voz del subalterno, vemos que su valor material va más allá del texto del discurso, pronunciado, gritado por esta voz. Para Fred Moten, la mercancía, cuyo discurso *suen*a, encarna la crítica del valor, de la propiedad privada, y del signo (Moten, 2003, p. 12), y estos son los puntos que aprovechan las tres piezas de la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA*.

Moten propone que la subjetividad está en dramática conexión con el objeto de que posee, perturbado por su capacidad de desatarse, hasta alterar o deformar la subjetividad: “While subjectivity is defined by the subject’s possession of itself and its objects, it is troubled by a dispossessive force objects exert such that the subject seems to be possessed —infused, deformed— by the object it possesses” (Moten, 2003, p. 1). Esta tesis de Moten sobre la deformación de la subjetividad negra a través del objeto que posee, su *blackness*, es visceral para la lectura de las piezas que forman el corpus de esta tesis, así como en la formación de las heterotopías que construyen los coreógrafos a partir de estas corporalidades. Se ve muy claro en la propuesta de *Yellow Towel* de Dana Michel, que transmite el deseo de la blanquitud a través de la corporalidad deformada y trastornada; en *Bronx Gothic* la personaje se enfada, con su *blackness* saliendo afuera en la forma material del sudor: “I want to spit my blackness on you”; en *#negrophobia* de Kosoko la *blackness* esta removida del cuerpo negro, y retorna a él en forma de una máscara de sí mismo deformada por la mirada blanca. Por tanto, la materialidad en cuanto al cuerpo negro se puede leer desde la bifurcación y la separación entre el cuerpo negro, que es la mercancía, y la *blackness* como objeto que pertenece al cuerpo negro como sujeto. Un acontecimiento material, además de poseer valor propio, es la voz, el discurso, y el grito de “la mercancía”.

Moten deduce su discurso sobre el cuerpo como mercancía, basándose en la epistemología de la esclavitud americana. Sin embargo, si seguimos a la declaración de Homi Bhabha según la cual el colonialismo es un proceso que no se ha acabado, con la imposibilidad de cerrar la época de la modernidad, ya que se ha transformado en otros patrones de dominancia, podríamos suponer que el cuerpo subalterno sigue siendo una mercancía que facilita el desarrollo económico del capitalismo y, por ende, desempeña el papel de la “mercancía que habla” en su resistencia. André Lepecki, en *Moving*

as Thing: Choreographic Critiques of the Object (2012), propone una lectura crítica del entendimiento del objeto en los contextos coreográficos, y, aunque se enfoca en las manifestaciones de las interacciones literales coreográficas con los objetos, plantea un interesante enfoque sobre “referentiality and signification”. Vera Mantero, la coreógrafa portuguesa, cuya obra fue extensivamente estudiada por Lepecki, escribe en su programa que “such a rebound effect between bodies and objects, mediated by language, opens the possibility for “touching the other side of the things” (Lepecki, 2012, p. 75). La capacidad de los objetos físicos puestos en escena para crear una resignificación, tocar “el otro lado de las cosas”, también propone una dirección de la subjetivación. Lepecki prefiere omitir la relación política e histórica entre los roles del coreógrafo como un manipulador, y del bailarín como un objeto manipulado, sometido a los órdenes de la dirección coreográfica. En cambio, invoca a las lecturas de de Martin Heidegger, Jacques Lacan y Bill Brown que alimentaron la *thing theory*³⁷, que diferencia entre el objeto y la cosa (*a thing*), y propone reflexionar qué pasa con el sujeto, una vez el objeto deja de ser objeto y deviene una *cosa*: “In the co-constitutive symmetry obtained between objects and subjects, the subject follows the path of the object: the subject involutes, becomes a thing” (Lepecki, 2012, p. 78). Lepecki propone esta lectura en el análisis de las piezas que usan objetos físicos como unos componentes centrales de la poética de las propuestas. Sin embargo, si seguimos la línea de las teorizaciones sobre el objeto y la *blackness* en Fred Moten, podemos suponer que la *blackness* como objeto deviene una cosa cuando, en el proceso de su resignificación en la heterotopía del escenario, pierde la limitación del valor de intercambio y reivindica el valor propio. Sin embargo, los artistas

³⁷ *Thing Theory* es una rama de la teoría crítica que se enfoca en el estudio entre las personas y las cosas. Arraigada en las ideas de Martin Heidegger, quien introdujo la distinción entre los objetos y las cosas, y resuena con el concepto de *Real* de Jacques Lacan, que trata sobre la demarcación de la realidad a partir de la subjetividad.

introducidos en esta tesis desarrollan la propuesta de Moten sobre la *blackness* como un objeto, añadiendo que la blanquitud es un objeto también, pero impuesto violentamente sobre el cuerpo negro, que está soltando un grito, o desempeñando una *performance* radical para quitársela. De esta manera, el *objeto* de la blanquitud también da una dirección en la formación de la subjetividad heterotópica en las propuestas de Kosoko, chipaumire, Michel y Okpokwasili. La materialidad de la blanquitud está presente en las poéticas de las piezas de maneras distintas pero, sin duda, todos los artistas plantean esta relación de manera diferente en el desarrollo de sus distintas dramaturgias, lenguajes de movimiento, espacios sonoros y semióticas del cuerpo.

Hershini Bhana Young en su lectura de Moten, señala que: “Blackness is not about biological sameness performed by skin/hair or a nostalgic return to kinship conceived around the loss of the motherland. Rather it is the sound within the black performance of a utopic, improvised desire for freedom that spills from the mouths of the objects denied their preexisting value” (Young, 2014, p. 51). En relación a los intereses principales de esta tesis, el cuerpo heterotópico, con las teorizaciones sobre el objeto y su performatividad expuestas en este subcapítulo, propone que la lectura del cuerpo desde el ángulo del *objeto*, la *cosa* y la materialidad de su discurso artístico, condicionado por las relaciones coloniales, da una dirección a la formación, deformación y reformatión de la subjetividad que, en resultado produce el espacio *otro*. En los siguientes subcapítulos del análisis de la trilogía de nora chipaumire *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018) vamos a evocar los conceptos propuestos de Fred Moten, leídas a través y contra la filosofía occidental, sobre todo en relación a la materialidad del acto de rechazo y el *nonperformance* (*#PUNK*), la materialización de la “irreducible sustancia fónica” en el discurso negro (*100% POP*), y el valor de la creatividad negra (**N!GGA*).

5.2. nora chipaumire: #PUNK y el *nonperformance*

“Punk is a radical act of refusal”, dice nora chipaumire sobre el concepto fundamental de la pieza de apertura de la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (chipaumire, 2019b, 06:00). “Zimbabwe got its independence by refusing the colonial power... that is so punk!” (ibid.). Como señala la creadora, el rechazo del poder colonial es *punk* por sí mismo, y forma parte del carácter nacional de Zimbabwe (ibid.). El rechazo como decisión puede ser un punto de partida para definir la propia identidad de uno, su propia manera de estar, su propia manera de vestirse y aparecer. chipaumire dice sobre su identidad que ella *es* el producto de la historia de su país, en particular del período de choque de las eras del colonialismo e independencia, que coincidió con su adolescencia en la década de 1980. Este punto de partida es importante para entender la pieza para su análisis en este subcapítulo.

Antes de llegar a significar un movimiento cultural y musical de la década de 1970 en Gran Bretaña y los EE. UU., la palabra *punk* ya estaba cargada de las connotaciones, mayormente negativas, como algo malo: “that something is wrong with you” (chipaumre, 2019b, 08:36). La etimología de la palabra se deriva del siglo XVI, y a lo largo de los siguientes cuatro siglos conlleva significados obscenos sexuales, denotando a una persona joven forzada a una relación sexual o esclavitud (ss. XVI-XIX, en el contexto inglés), un criminal, un cobarde, o una persona sin experiencia (s. XX, en el inglés americano), entre otros (Oxford English Dictionary, 2024). El sonido musical y la subcultura de los jóvenes ingleses de los años 1970 ha producido un giro semántico en la palabra *punk*, acompañándola con los valores vinculados al inconformismo y convirtiéndola en arquetipo de rebelión, anti-autoritarismo, promoviendo la ética de “do-it-yourself” (*DIY*) y la acción directa (Frith, 2024). El hecho del rechazo

que estableció el movimiento *punk* es donde chipaumire centra su investigación artística, notando que el significado de la palabra hoy en día se ha reducido, y se ha convertido en algo comercial: “I’m interested in a punk that used to be scary” (chipaumire, 2019b, 08:13). Junto con la reivindicación de la rebeldía original del *punk*, la coreógrafa también propone una mirada anticolonial en la naturaleza del *punk*, colocando el cuerpo negro en el centro de su discurso del rechazo. Explorando el campo semántico que se desarrolla alrededor del sonido de la música *punk*, la creadora se dirige a conectar la música *reggae* con el *punk* por su carácter urbano (Savage, 2024). No obstante, el *punk*, que se considera una subcultura de las comunidades mayormente blancas, tiene una fuerte asociación cultural con “skinny white English boys” (chipaumire, 2019b), significado que chipaumire prefiere negociar, proponiendo que *punk* tiene una conexión imprescindible con la *blackness* en los procesos de migración, la mezcla y la confrontación cultural dentro del marco colonial de la *Commonwealth* británica.

Como hemos mencionado, en cada una de las piezas de la trilogía se sitúa una figura históricamente importante para la formación del sonido musical, con #PUNK enfocándose en Patti Smith (1946-).³⁸ En la pieza se dialoga con la canción “Rock N Roll N*gger” (1978), que en el momento de su publicación recibió muchas críticas por el múltiple uso de la palabra ofensiva. La cantante misma hace un intento de explicar y defender que usa la palabra desde el lugar del rechazo y la rebeldía, aplicándola a las personas, independientemente de la categoría racial: “Jimi Hendrix was a n*gger / Jesus Christ and Grandma, too. / Jackson Pollock was a n*gger. N*gger, n*gger, n*gger, n*gger [etc.]” (Smith, 1978),

³⁸ Patti Smith es una cantante estadounidense, una de las figuras más influyentes en la cultura musical de los 1970, incluso del movimiento *punk*.

subrayando que el lugar fuera de la sociedad es donde quiere ubicarse: “outside of society, that's where I want to be / Outside of society, they're waitin' for me” (ibid.). Los comentarios de Patti Smith en su defensa contra de la crítica que había recibido no parecen convincentes: “I don't have any kind of super-respect or fear of that kind of stuff. When I say statements like that, they're not supposed to be analyzed, 'cause they're more like off-the-cuff humorous statements. I do have a sense of humor, ya know, which is sumpthin' that most people completely wash over when they deal with me” (Waterman, 2008). Sin duda, tal declaración, junto con su explicación, se interpretan hoy en día como racistas, hasta el punto que la canción fue bajada en octubre de 2022 de las plataformas de *streaming* musicales por su contenido ofensivo. Sin embargo, con toda la complejidad política y ética de la canción, en este lugar liminal, donde el deslice de los significados culturales produce unas identidades paradójicas, Patti Smith, con su canción de tres minutos, señala una tensión racial dentro de la subcultura del *punk*: por un lado, el grupo de las personas blancas manifiestan su posición política radicalmente de izquierdas, no conforme con la opresión racial y de clase, y por el otro, construyendo el espacio *punk* como mayormente blanco, concretandose en unos cuerpos blancos se apropian del trauma negro de opresión. Stephen Duncombe y Maxwell Tremblay, en su libro *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race* (2011), estudian el fenómeno de reverberaciones que la subcultura produjo en relación con distintos grupos sociales en el contexto americano. También comparten la experiencia blanca, creciendo en los EE. UU. en las décadas 1970 y 1990, contemplando el fondo sociopolítico en el cual la “white minority” consideraba adecuado igualarse en su identidad con la comunidad negra, el grupo social que era oprimido más, a través de la negociación de la palabra “*n*gger*”, extraída y separada de su *blackness*. Es inevitable mencionar, en este caso, el ensayo del autor

blancoamericano, Norman Mailer, *The White Nigger* (1957), quien propuso el uso de la palabra en aplicación a la minoría blanca precaria de medios económicos y oprimida, una década antes del movimiento *punk*, y fue profundamente criticado por muchos pensadores afroamericanos, incluso James Baldwin y Ralph Ellison. Parece evidente, que para Duncombe y Tremblay es importante subrayar que los primeros impulsos del movimiento *punk* y las afinidades con la música *punk-rock* incluían la consciencia de las diferencias entre las clases y las razas en los EE. UU. de la década 1970. No obstante, según Duncombe y Tremblay, la subcultura trataba de “solucionar” los problemas del racismo, pero: “punk didn’t deliver, it couldn’t deliver [...] punk is born to lose (Duncombe, Tremblay, 2011, p. 14). Este desplazamiento del significado, o, en este caso, una elección del grupo social privilegiado, de qué significado otorgar al significante, provoca reflexiones alrededor de los grados de la opresión política y social, de las sutilezas de sus jerarquías, y de la problematización de autoidentificación de las comunidades como la chicana, asiática y afroamericana, entre otras, en relación con la identidad *punk*. Según ha compartido James Spooner, el cofundador afroamericano del festival *Afro Punk*³⁹, un hombre negro en los EE. UU. con pasión por la música *punk*, en el prefacio del libro de Duncombe y Tremblay encontraba problemática de elegir su identidad entre dos “cajas” por entonces no mezclables: “punk or black?” (Duncombe, Tremblay, 2011). Es interesante mencionar, como Spooner comenta la canción “Rock N Roll Nigger”, la complejidad de la construcción de su subjetividad como un *punk* negro:

³⁹ El festival Afro Punk fue fundado por Jamer Spooner y Matthew Morgan en 2003 en Brooklyn, New York, y se ha desarrollado desde el documental hecho por Spooner y Morgan, siguiendo la idea de visibilizar las comunidades negras *punk* en los EE. UU. En 2008 Spooner dejó la co-dirección del festival, mientras el proyecto creció y hoy en día, aparte de los EE. UU., se celebra también en Sudáfrica y Bahía, Brasil.

If there's one song in particular that could really just set the course for my entire life, it's Patti Smith's "Rock N Roll Nigger". If you look at the beginning of my film *Afro-Punk*, it's dedicated basically to her, without saying her name. When I started the project, I was so angry at punk in general, at the audacious whiteness of my friends, and the song "Rock N Roll Nigg*r" encapsulated that audaciousness for me. So I had a pointed anger (Greenidge, 2022).

Sin embargo, los artistas *punk* negros admiten que el uso de la palabra es fuerte, personal y racista:

Patti Smith... we all understand what you are trying to say, what kind of transgressive conversation or dialogue you're trying to have, using the N-word. So we know what you're trying to do. Also, don't do that. Also, it hurts. Also, it is painful to watch. None of us, I think, are over here saying Patti Smith is doing the biggest disservice to us as Black people. But it is also way more personal than most of the extreme racism that I've encountered (ibid.).

No obstante, la figura de Patti Smith queda respetada por la comunidad *punk* negra, más allá de la canción mencionada, como artista y música (ibid.). Es exactamente donde nora chipaumire trae la atención conceptual, enmarcando el punto de partida en su pieza *#PUNK*, proponiendo una reflexión crítica sobre el significado de las palabras como fenómenos culturales: ¿Qué significa *punk*? ¿Qué significa *punk* en relación con el cuerpo negro? ¿Qué significa *punk* como rechazo de la autoridad? ¿Qué significa *punk* como rechazo del poder colonial para el cuerpo negro? Atrae la atención a la canción de Patti Smith porque, por un lado, es una artista importante en el canon musical occidental, y por el otro lado, refiriéndose a la dicha canción, plantea la problemática de la negociación del espacio liminal entre "blanco" y "negro" dentro de los límites del imperio británico. Según la creadora, el *punk*

es un resultado de la colisión entre la realidad de la población que ha llegado a las ciudades británicas como una “fuerza de trabajo barata”, y el mundo urbano de la metrópolis dentro de lo que se llamaba “British Commonwealth” (chipaumire, 2019b, 10:05). La coreógrafa está interesada particularmente en este punto de choque, y no sólo por la rabia producida por el hecho de que la comunidad blanca reclame el nombre de esta subcultura (ibid.). En su pieza, chipaumire aprovecha la confrontación de discursos para reivindicar la presencia del cuerpo negro dentro de la semántica del *punk*, pero no solamente en el contexto local y cultural americano o inglés, sino en la escala más amplia y conceptual, pensando el *punk* como un producto del imperio. Chipaumire en este trabajo parece no invertir mucho en los espacios concretos de las metrópolis como Nueva York o Londres, tampoco es su intención reivindicar la presencia negra en las comunidades *punk* blancas, aunque a escala más amplia podríamos leerlo así también.

De forma similar a *#negrophobia* de Kosoko, el nombre de la pieza *#PUNK* lleva el símbolo *hashtag*, que tiene que ver con la repetición. Por un lado, *#negrophobia* de Kosoko puede referirse a la reproducción repetitiva del racismo y los acontecimientos de la violencia sobre el cuerpo negro que, debido a la era tecnológica, se hace visible en las pantallas de los media. Como explica chipaumire, el significado de # en su pieza es el de la repetición con el fin de quedarse en el subconsciente del público (chipaumire, 2019b, 06:20). La repetición es un método compositivo fundamental en la pieza, que hace que la acción permanezca en la memoria del espectador, con sus frases verbales y dancísticas, acciones y mensajes clave: “watch me go back to Africa!”, “this is the introduction, introducing the introduction”, “I’m going to fuck with the past, but I’m going to fuck even harder with the future!”, “Jesus died for your sins, but not mine!” (chipaumire, 2018a), etc. Los intérpretes entran y salen del

espacio escénico con la repetición, las secuencias coreográficas introducidas entre los movimientos de la representación corporal de un rockero también se repiten con el mismo material. El espacio sonoro está organizado de una manera que el sonido se reproduce en *loop*, una pista continua de música *reggae*, que primero dura 28 minutos, y después se vuelve a repetir, junto con el himno nacional de Zimbabwe (chipaumire, 2018, 10:38), la música *chimurenga*⁴⁰ y su artista central, Thomas Mapfumo y, para terminar, el famoso tema “Voodoo Child” (1968) de Jimi Hendrix (chipaumire, 2018a, 36:20, 46:46). Es importante comparar el uso de la repetición como una herramienta compositiva en *#PUNK* de chipaumire con la que practica en *Bronx Gothic* Okwui Okpokwasili, pieza analizada en el capítulo 4.2. de esta tesis. Mientras Okpokwasili introduce la repetición de los ciclos del texto y el movimiento para desarrollar, alterar y ampliar la narrativa con cada siguiente ciclo, la repetición de *#PUNK* de chipaumire funciona como una acumulación lineal pero voluminosa de sonido urbano de club, creando una textura de múltiples capas sonoras, entre las cuales se mueve y cambia. No pretende transmitir la “claridad” dramática de la estructura sonora de la pieza, las repeticiones deben parecer hipnóticas sin que el público se de cuenta de su algoritmo.

El motivo *punk* como acto radical de rechazo atraviesa la pieza en múltiples dimensiones: corporal, espacial, escenográfico, sonoro, textual, conceptual. Efectivamente, es imprescindible empezar por la fisicidad, desde la cual chipaumire se aproxima la epistemología del *punk*. Coloca la fisicidad de la *performance* del cuerpo negro en el cruce de significados políticos, históricos y sociales en relación con la mirada blanca: “Tension between the black body performance and white gaze is historical, therefore

⁴⁰ *Chimurenga music* fue muy popular durante los años de la guerra por la independencia de Zimbabwe contra el gobierno británico. *Chimurenga* en el idioma shona significa “liberación” (Gorlinski, 2014).

physical”. Su comentario sobre el cuerpo objetualizado, que se revive en la heterotopía de su espectáculo, nos llevó a la famosa declaración de Fred Moten de que la historia de la *blackness* muestra que los objetos pueden hablar y resistir (Moten, 2003, p. 1). Convocando las propuestas filosóficas de Moten, mencionadas en los subcapítulos 4.4. y 5.1. de esta tesis, nos interesa relacionar la fisicidad del movimiento en *#PUNK* con la tesis de Moten en cuanto a las nociones de “speaking commodity” y “resisting object”. *#PUNK* se relaciona con *speaking commodity* en el punto de choque de las miradas al cuerpo: la reducción del cuerpo negro a la “mercancía” como resultado de la mirada del colonizador, y la resistencia del cuerpo, la fisicidad de la reivindicación de su corporalidad y subjetividad. Esta resistencia en el lenguaje artístico de chipaumire se articula a través de múltiples medios de expresión que existen en una conexión inseparable y que los intérpretes hacen llegar a través de la subrayada y sudada fisicidad de su acción. No obstante, si hemos establecido que la mercancía puede resistir y *hablar*, cuál sería su texto, su lenguaje, su discurso? Si evocamos una lectura de una pieza de *performance*, donde el cuerpo es un medio de expresión visceral, cuál sería el desempeño físico de la vocalización de lo silencioso? Entendiendo por “lo vocal” no literalmente las manifestaciones físicas de la voz en la pieza, sino su voz como discurso de “resistencia del objeto”, proponemos que en el caso de *#PUNK*, los medios de expresión (danza, movimiento, voz, música, texto hablado), establecen un sistema semiótico, un lenguaje. En la dimensión del movimiento, sobre todo, cada gesto corporal de los intérpretes *significa*, no hay lugares ciegos, donde se neutraliza. En el taller organizado por *África Moment* en Barcelona (2023), chipaumire compartió su visión de la semiótica del cuerpo, explicando la alineación básica y neutra a través de la medida de la “justicia”, que se concreta en la posición de los pies en paralelo, con la distancia de un puño entre los talones. El puño levantado arriba, que se convirtió en

un símbolo de la resistencia, derivando hacia el cuerpo-protesta, se traduce en los semantemas de la organización del cuerpo dancístico: organizando la alineación de esta manera, “me hago justicia a mi mismo y a otros”, planteó. Según el lenguaje de danza de chipaumire, manifestado a través de su filosofía *nhaka*⁴¹, hay posiciones en el cuerpo que son neutrales, tranquilas, y de volumen bajo (como la posición de pies en paralelo, o la “colocación en justicia”), y hay gestos o poses cargados con un significado fuerte, y son, por ende, “estridentes” (chipaumire, 2023). De ahí que la posición en la de las piernas abiertas, en frente de los micrófonos, que situamos entre el segundo tipo de gesto, toma un significado sonoro, esta pose es de volumen alto, y podría leerse como una respuesta a la posición corporal que transmite el poder y el dominio del imperio, y es la colocación de la protesta (“it is my punk stand” (chipaumire, 2023). En el principio de la pieza los intérpretes combinan el movimiento por el espacio caminando, con una intención corporal dirigida al público que abre el diálogo (“this is the introduction”), con el “punk stand”, añadiendo el vaivén de la cabeza que resuena con la “agresividad” de con los conciertos de punk rock (chipaumire, 2018a, 07:36). El movimiento está intrínsecamente entretelado, por eso tiene sentido analizarlos en conjunto. La repetición de “this is the introduction”, “put your hands together”, “are you ready?” en combinación con el movimiento corporal expresan la ruidosidad de la declaración de la corporalidad *punk*. La música que suena en este momento es *reggae*, como hemos mencionado, que tiene una importante referencia cultural: es el sonido de las comunidades negras en Gran Bretaña, que se formaron a consecuencia de la migración de la población de sus (ex)colonias del Caribe y África.⁴² Como nota Karen Sands-O’Connor, la cultura

⁴¹ *Nhaka* - el método de entender el movimiento y la danza, basado en la religión animista de shona. Desarrollada por chipaumire en su proyecto duradero (chipaumire, s.f.).

⁴² Aquí se refiere a las comunidades de la *Windrush Generation* y las generaciones posteriores. Música como el *reggae*, el *ska* o el *dub* eran la tarjeta de visita de la época en paralelo con la música *punk*.

popular inglesa de los 1970 ofrecía una plataforma para la resistencia contra la presión de las instituciones involucradas en el mayor desempeño del poder, y que en este sentido había una conexión entre las comunidades *punk* y *reggae*, junto con la coexistencia e intercambio artístico dentro del marco común de los espacios urbanos (Sands-O'Connor, 2018). Consciente de esto, chipaumire introduce el *reggae* como el sonido de la rebeldía de las comunidades negras en Gran Bretaña, y como una referencia a la manifestación negra de uno de los principios *punk* más importantes: “do it yourself” (o abreviado, *DIY*). La reproducción del himno nacional de Zimbabwe del antes del 1984, “Ishe Kamborera”,⁴³ interpretado por Mahotella Queens⁴⁴ (chipaumire, 2018a, 11:00), establece una importante relación con el movimiento y el discurso hablado, que gana un peso imperativo: “this is the national anthem, get your hands out of your pockets!” (ibid., 10:28), con la ejecución de los pasos que recuerdan a los movimientos militares: la mano cerca a la cabeza, que se desarrolla en el saludo nazi, la caminata del ejército, etc. (ibid., 11:00). En un tapiz ecléctico de los elementos de expresión que se repiten, se crea la tensión entre el sonido que se deriva desde el lugar del “subalterno”, con los intérpretes gritando “London Bridge is falling down” (ibid., 17:50) “God save the Queen!” (ibid., 22:50). La música *chimurenga* va en unísono con las secuencias de danza que se conjura de una manera repetitiva y que viene de los códigos de danza de shona. Los códigos de los movimientos dancísticos son todos basados en los lenguajes de las danzas africanas (ibid., 33:40; 40:22, etc). La única corporalidad que se refiere al código del canon europeo, es el momento en la pieza, cuando los intérpretes toman una posición del

⁴³ “Ishe Kamborera” fue el himno nacional de Zimbabwe hasta 1984, cuando Sudáfrica lo reclamó. Era el único himno compartido por los dos países.

⁴⁴ La elección de la versión interpretada por Mahotella Queens es deliberada (chipaumire, 2023).

comienzo de una secuencia coreográfica, que resuena con la danza clásica o moderna europea, pero de manera irónica (ibid., 18:00).

A partir de la fisicalidad en su relación con la organización del espacio escénico, chipaumire entra en el diálogo crítico con el sistema de las artes vivas tradicionales de occidente. La afinidad de la creadora al repudio del sistema del teatro tradicional occidental atraviesa toda su obra, y ya se manifiesta en su creación de dos años antes de la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA*, en la pieza *portrait of myself as my father* (2016), detalladamente analizada en el capítulo 4.3. de esta tesis. El espacio de *#PUNK*, sin embargo, está organizado de una manera, que le acerca a las heterotopías urbanas, y tiene una configuración espacial del concierto de rock, una fiesta en el club, o un espectáculo de entretenimiento en el bar. El público está de pie y rodea al cuadrado de lino negro, donde bailan los intérpretes. Las luces no tienen que ver con la intimidad del black box, al contrario, la luz aparece como ordinaria, acercando el espacio al modo cotidiano. Son dos intérpretes en la pieza: chipaumire misma y un personaje masculino (interpretado por Shamar Watt o Pape Ibrahim, depende), el *dj* y el guitarrista. Los intérpretes, vestidos de unos trajes deportivos de *adidas*, y las bambas (en la versión que mostraron en *the Kitchen*, en Nueva York), o descalzos (en la muestra en CND en París) (chipaumire, 2018a), representan el “*swag*” urbano, al concepto del cual chipaumire acude muy a menudo en sus piezas.⁴⁵ El marco del acto performático consiste en los intérpretes, acompañados por la música *dub* y *reggae*, hablando en los micrófonos en los soportes altos, en combinación con los pasos de danza, moviéndose por el espacio e interaccionando con el público. La pieza *#PUNK* establece una relación horizontal con el público, convirtiéndolo en un elemento de la participación activa mediante la reacción en las

⁴⁵ como, por ejemplo, en su pieza *portrait of myself as my father*, detalladamente analizada en el capítulo 4.3. de esta tesis.

provocaciones de los intérpretes, escritas en la partitura de la pieza (chipaumire, 2018a). Según la autora, el público del *#PUNK* es la pieza misma (chipaumire, 2019b, 08:13), que abre varias direcciones de pensar la subversión de la jerarquía del teatro europeo. Los intérpretes animan al público a responder a sus coros (“people are you ready?!”), aplaudir (“put your hands together!”), les invitan a palmar los ritmos (“one, two, three, four”), o bailar algunos pasos dancísticos en combinación con los ritmos de palmas (“stomp your feet!”). Efectivamente, el público no tiene tiempo para físicamente desconectarse de la acción, constantemente provocados por las indicaciones de chipaumire y Watt a ejecutar las acciones con su cuerpo. De tal manera, la composición y la organización espacial de la pieza propone una escucha físicamente activa, un concepto ajeno de la manera de consumir el espectáculo de teatro en la cultura occidental. En otra pieza de la trilogía *100% POP* vemos que el público sale al espacio del escenario a bailar, y aunque en la grabación en la cual estamos apoyándonos esto no ocurre, como ha mencionado chipaumire (chipaumire, 2023), en algunas actuaciones de la pieza la gente cruzaba la oblicua línea entre el escenario y el público y se unían a los intérpretes. En *#PUNK* los intérpretes no sólo se acercan a las personas del público, hablando, cantando, gritando y bailando en una distancia mínima que se establece entre sus cuerpos, sino que también salen no solamente del marco del espacio escénico, sino también fuera del local, donde muestra la pieza. Esta confusión puede leerse, por un lado, como un intento de perturbar e indeterminar la expectativa dramática e ideológica, y por el otro, sugiere que el espectáculo tiene que continuar en la imaginación del público. De esta manera, chipaumire propone una compleja construcción de la heterotopía escénica, jugando con el doble espacio: el espacio físico que se extiende por el espacio imaginario, que se construye debido a la memoria del mismo espectáculo.

El rechazo como motivo de la pieza se expande a muchas direcciones de reflexión sobre cómo los cuerpos se relacionan con varios ámbitos de la herencia colonial. A través de interrogar las leyes de la organización del teatro, la pieza pone en cuestión también el canon de la estética europea, ya que la estructura unilateral con el foco de atención direccionado a un punto del escenario dicta qué debe considerarse como belleza. chipaumire invita al público a abrir y multiplicar este foco, para dirigir la atención hacia el acontecimiento que sucede entre el *performer* y el espectador, e incluso que el estatus de cada espectador puede ser indeterminado: puede ser uno quien observa, quien forma el parte del espacio o quién participa. La bajada de “la solemnidad” del discurso escénico teatral (siendo la acción en el escenario como un acto intocable y “sagrado”, que debe recibirse en el silencio) interpela su canon estético, acercándose a la estética urbana y proponiendo la solemnidad de “aquí y ahora” del acto de la cultura popular, considerada como “*lowbrow culture*” (Swirski, Vanharen, 2017). La destrucción de la “sacralidad” del espectáculo está muy estimulado y animado por los intérpretes mismos, quienes, parecido al estilo del trickster Esu Elegbara, dejan el espacio de indeterminación entre ellos y el público a través de sus acciones. Las palabras “this is the introduction! Introducing the introduction!” proponen el marco liminal del tiempo y espacio: toda la pieza, con sus bucles y repeticiones, es una introducción entera, una invitación a la negociación del espacio por el cuerpo “subalterno” y el poder colonial. Parecido a *#negrophobia* de Kosoko, los intérpretes de *#PUNK* están en el modo de Esu, en un espacio liminal de la interpretación eterna de su discurso, manifestado a través de un conjunto de los códigos corporales, sonoros y verbales. Por ende, en el espacio escénico se forma un espacio indeterminado, desde donde hay que empezar las negociaciones: “this is the introduction, from somewhere Africa” (chipaumire, 2018a). La negociación mencionada culmina en la escena “watch me

go back to Africa” (ibid., 16:30), cuando en un momento dado en la pieza, entre la retórica de introducción, empieza a contar una historia, que una vez estaba caminando por la calle y oyó la voz que le dijera que era “black”, “African”, y por ende tenía que volver a África: “Go back to Africa!” (ibid., 16:13). La respuesta de chipaumire, gritada con la voz del grito “punk”, resignificado con la indignación, pero también el orgullo y la contraataque a la vez: “Cocksucker mothefucker, you are damn right! Watch me go back to Africa!” (ibid., 16:38), la frase seguida por el movimiento exagerado de marchar. El grito rockero de la voz, el movimiento expresivo como una respuesta a una declaración racista que acaba de citar la intérprete, introduce un rechazo mediante el irónico acuerdo con su ofensor, poniendo en duda, si él realmente quiere que este cuerpo se marchara “back to Africa”, o, como ha mencionado la creadora en el taller de África Moment, “are you safer with me here?” (chipaumire, 2023). Moten, hablando sobre la ontología del consentimiento y el rechazo negro en su discurso *Blackness and nonperformance* (2015), nota que “To refuse what is normatively desired and to claim what is normatively disavowed is a lot of our performative repertoire” (Moten, 2015). La manera del uso del discurso con la actitud de “impoliteness” resuena con su pieza anterior *the portrait of myself as my father* (2016), donde manifiesta “reckless attitude to English”, como el idioma del colonizador. El rechazo y el *punk* de chipaumire parcialmente consiste en no elegir las palabras desde el lugar de la cortesía, ya que cuando los colonizadores se enfrentaron con los cuerpos negros, ni siquiera los consideraban “humanos”. La rebelión estridente del grito del cuerpo “subalterno” consiste en su actitud irónica, atacante y profundamente responsiva a la trayectoria histórica de violencia impuesta en este cuerpo.

El tipo de rechazo que nos interesa en relación con la pieza, es el *nonperformance* que introdujo el filósofo afroamericano Fred Moten en su intervención en MoMa en 2015 (Moten, 2015). Hemos mencionado brevemente los fundamentos del concepto en el capítulo 2.4., interpretando los actos escénicos de Bert Williams, Josephine Baker y Bill Robinson, y su rol en formación de la identidad negra en la escena, desde el siglo XIX hasta el modernismo. Hemos planteado que las *performances* de los dichos artistas eran *nonperformances*, por su carácter de rechazo: por un lado, el rechazo de libertad, “consensuando” a la imagen de la mirada colonial, por el otro, trabajando a través de esta imagen, rechazaban el poder colonial puesto en sus cuerpos, subvirtiendo las derivas de la máscara del *blackface*. Ahora hacemos un salto a la obra de completamente otra época, geografía y subjetividad, a la de *#PUNK*, pero que comparte el motivo del rechazo con los artistas mencionados. André Lepecki, en su libro *Singularities: Dance in the Age of Performance* (2016) comentó sobre el *nonperformance* de Moten en relación a los actos radicales de las propuestas de la *performance* actuales:

Moten defined “nonperformance” as being not really about mere refusal to perform, but a qualified, highly strategic, and highly political refusal to perform under the normative (ir)rationalities that condition and impose their own (i)logics as the only possible/permissible/acceptable ones under which performances can take place, are allowed to take place, and in taking place, are validated as being (the only) valid performances (Lepecki, 2016, p. 23).

Lepecki trasciende la definición original de *nonperformance* por Fred Moten, proponiendo una definición clara de una actuación, o un desempeño de la acción contra las leyes que limitan la mera

noción de la *performance* a las normas convencionales. Su interpretación del término ayuda a analizar el rechazo en la pieza *#PUNK* de nora chipaumire: es, sin duda, una *performance* radical en muchos sentidos, que, sobre todo, tienen que ver con decir “no” a las normativas estéticas del teatro occidental, que chipaumire claramente manifiesta. Sin embargo, en su discurso en MoMa, Moten desarrolla la relación del término con *blackness*, y está buscando los hechos del rechazo dentro del desempeño negro, cuya negritud les había sido asignada a los cuerpos negros a resultado del “consentimiento retenido”. Para recordar lo mencionado en el capítulo 2.4., Moten empieza a desarrollar el concepto de *nonperformance*, apoyándose en el caso jurídico de Betty de 1857, una mujer esclava que rechaza la libertad otorgada a ella por el juicio supremo de Massachusetts, tomando la decisión de volver a casa de sus propietarios en Tennessee (Moten, 2015). Según Moten, la decisión de Betty es un gesto del *nonperformance*, o el rechazo del desempeño de la libertad otorgada. Una idea que particularmente nos interesa en la definición de *nonperformance* de Moten en cuanto al análisis de *#PUNK*, es la de buscar los actos de desempeño o *performance* en los momentos de cuando el *liveliness*, tan propia al género de las artes en vivo, no es evidente. Moten señala que en cuanto a la intersección de la *blackness* y la *performance*, “Blackness cuts the distinction between essence and instance” (Moten, 2015). Por un lado, el cuerpo negro *significa* cuando está puesto en el espacio escénico, por el hecho que comenta Moten, que con su mera precencia que antecede la acción, disrupta la diferencia entre la *esencia* y la *instancia*. nora chipaumire conjura los eventos esenciales, que se resignifican en una situación instantánea de la heterotopía escénica que crea. De hecho, el espacio de la trilogía es una heterotopía por el hecho de su porosidad, y su conexión con los acontecimientos esenciales del mundo fuera del espacio del espectáculo. chipaumire no evoca el imaginario futurista o abstracto, en cambio, su materialidad

escénica está arraigada en los referentes de la realidad: una danza que representa el código cultural, el concierto de rock, las manifestaciones verbales del racismo, los códigos del movimiento que pertenecen a unos contextos particulares de los eventos históricos, etc. La *esencia* y la *instancia*, en el sentido de representación, están muy cerca, sólo que chipaumire llega al virtuosismo de tejer el lenguaje de los elementos *esenciales* en un momento *instante* de la *performance*: poniéndolos juntas, su presencia escénica se resignifica para volver a ser *esencial*, o sugerir que la vivacidad de la instancia, que no es solamente escénica. Paradójicamente, a través del juego del espacio imaginario de “introduction from somewhere Africa”, la creadora cuenta la narrativa más realista y *esencial*.

Moten trata la palabra *performance* más allá del género performático, y lo que está buscando, son las *performances* que no ocurren “en vivo”: “The performances I want to invoke are not live” (Moten, 2015). En este sentido, se refiere a las *performances* que no pasan en la visibilidad escénica o en los momentos “gloriosos” de la vida:

Blackness insists that we prefer a displacement of liveness of the particular and sclerotic notion of presence that liveness is supposed to instantiate by the fact that performances are living or more precisely are an emphatic and surreal presence in the making of a living. At stake is the presence of the flesh that emerges at the intersection of Horton, Spillers and André Lepecki (Moten, 2015).

Implora que la vivacidad de *black performance* está en “la presencia surrealista” del esfuerzo de vivir, y que la presencia escénica pierde su solemnidad frente a la experiencia de la vida. El hecho de que chipaumire hace su *performance* tan lejos del pathos de la atemporalidad de la ficción, y opta por la

representación del desempeño del esfuerzo de vivir a través de la fisicalidad y el sudor, la acerca al *performance* del cual habla Moten. *Nonperformance*, a su vez, “is to prefer not to” (Moten, 2015). La esclava Betty, prefiere no aprovechar de la libertad otorgada a ella, a pesar de que este sería una elección esperada de ella. Rechazando la libertad “regalada” a ella por el sistema que la mantenía esclavizada toda su vida, Betty también desempeña una acción “*punk*” y un “*anti-establishment performance*”. En este sentido, “watch me go back to Africa” de chipaumire es un rechazo de lo que la normalidad social espera que ella va a hacer, quedarse en los EE. UU. después de aceptar un insulto racista en silencio. Esta *nonperformance*, es un desempeño *punk*.

Por último, es necesario relacionar los espacios, a los cuales se dirige chipaumire en #PUNK. El *punk* como espacio, como cualquier subcultura, es un espacio *otro*, una heterotopía para acoger a las *otras* voces. Chipaumire trabaja con y a través de la heterotopía no sólo de la subcultura del *punk* “blanco”, sino que las heterotopías de las contraculturas de las minoridades inmigrantes, para crear otra heterotopía en el espacio escénico, que convoca de una manera fragmentada, impresionista, la trayectoria histórica de los siglos de la dominación colonial británica. La mercancía de #PUNK, por ende, no solo habla, sino que denuncia al imperio con un grito del desafío a salir a dialogar, desde el lugar de la contracultura del subalterno, que multiplica el poder del rechazo y del *nonperformance*. chipaumire, de tal manera, presenta la factura: “you still owe us money!” (chipaumire, 2018a) al imperio, también en su intento no solo a confrontar, sino que educar. En este punto hermenéutico, la creadora resuena con Jaamil Kosoko, quien en su *#negrophobia* hace un intento de traducir el pensamiento radical negro en un acto performativo (ver el 3.3.). Conjurando la situación del remapping cultural a través de su lenguaje, que consiste en múltiples significados a decodificar,

chipaumire desempeña el papel educativo, invitando con su “introducción” a hacer un esfuerzo de entender *al otro*. En este sentido, el trabajo de chipaumire es uno de los ejemplos más destacables de hacer el buen uso de la conversación global en el marco heterotópico de una obra de *performance*. Tal vez, chipaumire desafía a la declaración de Duncombe y Tremblay que “punk didn’t deliver, it couldn’t deliver [...] punk is born to lose (Duncombe, Tremblay, 2011, p. 14). En el caso de la obra de chipaumire, su trabajo sí que “delivers”, hace llegar claramente las preguntas desde los lugares anticoloniales del *punk*.

5.3. nora chipaumire: *100% POP* y la materialidad irreductible del sonido

Maybe, when you are looking for a book,
you are actually looking for a record.

nora chipaumire

La segunda pieza de la trilogía de nora chipaumire *#PUNK 100% POP *N!GGA* destaca la dimensión sonora como el elemento protagonista en cuanto a la producción del espacio, de la corporalidad y de los sentidos. La referencia central de este episodio es la cantante jamaicana Grace Jones (n. 1948), quien había influenciado considerablemente a chipaumire durante sus años de adolescencia. Según como la creadora lo pone en la declaración artística de la pieza, Grace Jones es una inspiración notable, porque era la primera estrella de la música *pop* quien era negra, mujer y “unapologetic in her presence” (Sumba, 2019). La poética cruda de *100% POP* busca centrarse en una investigación de las manifestaciones materiales y culturales del sonido, transmitidas a través del cuerpo que produce el espacio de resignificación. El universo de *100% POP* es una heterotopía de un club, de una fiesta, una reunión popular, puesta en escena. Sin duda, los temas transversales para toda la trilogía como la confrontación de los espacios sociales donde nace “the revolution”, con las narrativas del imperio, la danza y la voz como la labor física de resistencia, la reivindicación del cuerpo subalterno de su valor propio, atraviesan la pieza. Sin embargo, el punto destacable de *100% POP* que nos interesa, es la coreografía del sonido, que en los choques de sus capas crea un discurso denso y poético para pensar el valor epistemológico de la música y la musicalidad de la expresión de la voz y del movimiento, y las heterotopías que se construyen a partir de sus puntos sonoros.

El espacio escénico de *100% POP*, presentado en 2018 en *The Kitchen*, Nueva York, EE. UU., está organizado como una liminalidad sonora: a dos lados opuestos se colocan los *dj's*, Shamar Watt y Atiyyah Khan, que manipulan el sonido de una manera “*call - response*”, que produce el choque de dos paredes sonoras. La escenografía está alineada con la estética de *DIY* del *punk*, en particular, en cuanto a la manufactura de los sistemas de sonido y los altavoces hechos a mano, sobre todo, en los espacios de la resistencia cultural de las comunidades emigrantes en Gran Bretaña.⁴⁶ Detrás del espacio, a donde los intérpretes salen a bailar, se coloca tal sistema sonoro, haciendo la referencia a las heterotopías que históricamente se formaban alrededor de este objeto: atraía a la gente a montar las reuniones festival en la calle, bailando y disfrutando de la música de la época, amplificada por el sistema de sonido. Shamar Watt, uno de los *dj's* y el bailarín en la pieza, lleva un elemento de tal altavoz hecho de madera encima de sus hombros, con su cabeza mostrándose del agujero de la altavoz, y hablando en el micrófono, como una metáfora del anuncio de sonido materializado en el cuerpo (chipaumire, 2018b, 04:24). El suelo está marcado con los dibujos de los sistemas del sonido, que representan las cajas andamiadas una encima de otra, que también sugiere su lectura de los dibujos de los juegos urbanos de los niños. El concepto de la escenografía del sistema de sonido jamaicano, encuentra su desarrollo en sus piezas subsecuentes, producidas en los años después de la trilogía, sobre todo, en *Shebeen Dub* (2022), y la instalación *the afternow*, que es una versión radio de su ópera *Nehanda* (2022).

Son tres intérpretes en el escenario, que manipulan el espacio con su presencia sonora y física. Uno de los rasgos destacados en las obras de chipaumire es la elección de los roles de sus intérpretes, que van

⁴⁶ *The Sound System*, o sistema del sonido, se originó en Jamaica y era popular en los años 1950 - 1970, así como responsable por el nacimiento de tales géneros musicales de la cultura jamaicana como *reggae*, *ska*, *rocksteady* y *dub*.

contra la unificación de los cuerpos y la reducción de sus funciones a las acciones homogéneas. Cada intérprete de los espectáculos de chipaumire aporta medios y habilidades distintas, que se complementan con otros cuerpos y medios artísticos para el objetivo estético común. Por tanto, *100% POP* abarca los elementos dancísticos y de movimiento, actuados por la misma chipaumire y Shamar Watt, quien también es responsable por la producción del sonido en vivo, junto con la dj Atiyyah Khan. chipaumire como intérprete, produce sonido a través de su voz de *cheerleader* y *MC*, provocando el público que, a su vez, también produzcan sonidos y ruidos, respondiendo a las indicaciones de la creadora (como hacía en su pieza *#PUNK*) (chipaumire, 2018b, 19:09). Por tanto, todos los tres cuerpos están involucrados en la coreografía de los sonidos, que se chocan, se solapan, se entrelazan, se acumulan por capas, que salen en la superficie del palimpsesto musical y sonoro. El espacio de la danza está entre estas capas, físicamente en el escenario entre las dos mesas de los *dj's*, pero también entre los significados sonoros, que generan tensiones cacofónicas. Se puede ver, como se establece esta relación liminal en los primeros 30 minutos de la pieza: todos los tres calientan el espacio, lanzando sonidos a chipaumire, quien responde a través de los movimientos dancísticos que están en el código cultural de estos sonidos, como por ejemplo las danzas urbanas africanas (ibid., 09:01), y otras formas de danzas vernaculares. chipaumire no sólo baila, sino también canta con la música, respondiendo a un *track* que pone Watt en el momento de 11:28 (chipaumire, 2018b). La creadora nota que ella no es música, pero reconoce el potencial musical que tiene su voz, aprovechándola en el escenario (Sumba, 2019).

El sonido en *100% POP* es el punto de partida de la producción del espacio a través del cuerpo heterotópico. Una música específica, que marca una realidad particular de las generaciones que vivían

esta o aquella época a través de la producción y el consumo del sonido, lleva a la formación de las heterotopías urbanas alrededor de ella, siendo espacios *otros* del concierto de punk rock, la fiesta de la calle con el sistema de sonido *dub*, o una pista de baile con la banda en vivo tocando jazz. En esta pieza, en particular, chipaumire se refiere a tales heterotopías del ocio social como *shebeens* (las cervecerías), y *pungwe* (las reuniones festivas de duración nocturna, practicadas en Zimbabwe) (Matiza, 2015). Lo que une a estos espacios, es, lo que en la horizontalidad de sus relaciones sociales y su accesibilidad, llevan el valor epistemológico: el club, el concierto o una fiesta han desempeñado un papel troncal en la educación popular cultural de la generación, de la cual habla chipaumire en *100% POP*, y a la cual ella misma pertenece. En otras palabras, una grabación del sonido o un concierto musical tiene el mismo valor educativo, como un libro o un museo, según lo que propone la pieza. Además, las heterotopías de celebración de la cultura popular, están leídos como los espacios de resistencia, según mencionamos en el subcapítulo 2.3., y, según *100% POP*, de revolución y liberación. chipaumire vincula el esfuerzo físico de bailar en la heterotopía de la fiesta con la invitación a liberarse: “You wanna party? Free yourselves!” (chipaumire, 2018b, 08:00; 30:20). La pieza es una investigación en vivo, que resuena con la aproximación de la creadora de sacar el material, y trabajarlo hasta que esté libre: “Free yourself”; “No one is going to free you”; “None but ourselves can free ourselves” (ibid., 30:20). Esta frase se repite en la composición cíclica de la pieza, que establece el marco para el desarrollo de la intensidad de la presencia corporal en el espacio. Según está mencionado en el subcapítulo 4.3. en el análisis de la pieza *portrait of myself as my father* (2016), la temperatura del espacio escénico comunica sobre la presencia de la corporalidad, - es un aspecto importante para la creadora. Con cada *loop* de la composición con las frases pronunciadas por chipaumire “Party! Let’s bullshit!” (08:06; 20:01; 31:09), “Free yourself!”

(ibid., 30:20), “The revolution!” (ibid., 28:24), etc., el público se involucra más y más en su participación activa de ocupar el espacio escénico (ibid., 2018, 20:00), hasta el final de la pieza, cuando todas las personas en la sala, los intérpretes, así como el público, están metidos en una situación de *jam session*, saliendo a mostrar su danza, o compartirla juntos (ibid., 47:00). Con su voz de *MC*, chipaumire desarrolla sobre lo qué es la revolución, con cada ciclo de la composición, moviendo el enfoque en que la revolución se produce en los espacios de la contracultura, que no están en la visibilidad evidente, “The revolution is not on Netflix or Amazon Prime” (ibid., 28:35), “The revolution is not your first day at school, 12345678” (ibid., 02:00), acabando en citar al poeta y músico afroamericano, Gil Scott-Heron (1949 - 2011) (Scott-Heron, 1971): “The revolution won’t be televised!” (chipaumire, 2018b, 45:00), pasando por la música zimbabuense, *chimurenga*, que se considera el símbolo de liberación por ganar su popularidad en los años de la guerra por la independencia de Zimbabwe: “chimurenga is not a magazine,⁴⁷ chimurenga is a revolution!” (ibid., 38:40). Así establece la relación entre dos rasgos clave de la espacialidad de *100% POP*: entre su corporalidad heterotópica y su sonoridad liminal.

La sonoridad de los códigos culturales de la música se amplifica por el discurso que produce *the speaking commodity*, si usamos la definición de Moten. Si el cuerpo subalterno es la mercancía, entonces, ¿qué significado adquiere su voz? ¿Qué abarca el discurso de la mercancía que habla, si habla desde la heterotopía escénica de una pieza de *performance*? En el subcapítulo 4.4. hemos mencionado el trabajo *Witch Hunt* de Okwui Okpokwasili, donde el grito de la voz tiene peso de la negociación

⁴⁷ “Chimurenga Chronic” es la revista con su sede en Cape Town, Sudáfrica. Fundada en abril de 2002 por Nteone Edjabe, se dedica a los asuntos de las artes, la política y la cultura africana y de su diáspora (Chimurenga Chronic, s.f.).

histórica en reclamar su *blackness*, a través de un discurso que Saussure, según Moten, vería como desarticulado. Una reivindicación parecida pasa en *100% POP*, pero manifestada a través de otra forma del lenguaje artístico. Por tanto, tendría sentido hacer una lectura más detallada del discurso de la pieza, mirándolo desde las propuestas teóricas de Moten y Glissant, como una sustancia fónica irreducible (*irreducible phonic substance*) (Moten, 2003, p. 34). Moten propone que *black performance* corta la afirmación de Saussure quien afirma que el signo es convencional y “not reducible to but rather only discernible in the reduction of phonic substance”. El ruido o el sonido, según Saussure, no puede formar parte del lenguaje (Moten, 2003, p. 13). Saussure afirma que el sonido es el material que el lenguaje usa, pero no le otorga el valor propio. Como ejemplo da una comparación con una moneda de valor de 5 francos: el valor de la moneda no está determinada por la plata de cual está hecha, sino que por el acuerdo convencional, impuesto en la moneda desde fuera, por tanto, resonando con la teoría de Marx sobre el valor como algo otorgado a la mercancía (ibid.). Por ende, el valor del sonido para tales tesis aparece convencional, y no propio. No obstante, Édouard Glissant tiene otra opinión, y en su trabajo *Caribbean Discourse* (1989), que ya habíamos mencionado en el subcapítulo 4.4., analizando el discurso de los esclavos del Caribe, plantea que “el ruido es esencial para el discurso” (Glissant, 1989, p. 123). Fred Moten desarrolla su observación, añadiendo que el valor del sonido del grito del cuerpo subalterno es “transference of a radically exterior aurality that disrupts and resists certain formations of identity and interpretation by challenging the reducibility of phonic matter to verbal meaning or conventional musical form” (Moten, 2003, p. 6), y dando un ejemplo del sonido de las trompetas de jazz: este sonido tiene una plenitud, que no puede estar agotada por un símbolo escrito de la tradición musical, ya que, en su capacidad de imitar la voz, expresa un significado más, de *black performance*:

The perception of musical ideas as a communicative medium in and of themselves can be most effectively understood against the background of aural recognition of elements of musical tradition. . . . A secondary meaning of the talking horn image relates to the ability of the horn players to mimic a vocal quality through articulation, attack, and timbre (Moten, 2003, p. 78).

De tal manera, ambos Moten y Glissant se enfrentan con la tesis de Saussure, quien ve imposible que la materialidad del signo lingüístico tuviera la misma importancia que el sonido que lo forma. “A radically exterior aurality” de la cual habla Moten, se manifiesta en *100% POP*, como en todos los trabajos de la creadora, desde el lugar multidisciplinar, donde sus medios son inseparables y tienen valor igualmente imprescindible. La radicalidad auditiva es el punto de partida de una exploración del significado del sonido, y sus posibles materializaciones. chipaumire desarrolla el desacuerdo que Moten y Glissant tienen con las tesis de Saussure, llevando la materialidad del sonido más allá: no solo el sonido y el ruido tienen el valor propio antes del lenguaje, pero también el movimiento dancístico y la voz como un instrumento de la expresión corporal. Hablando de la esclavitud en el Caribe, Glissant nota que el cuerpo de un esclavo está privado del discurso, por ende, su autoexpresión está prohibida, con los placeres siendo silenciados: “that is, thwarted, deformed, denied. In such a situation, expression is cautious, reticent, whispered, spun thread by thread in the dark” (Glissant, 1989, p. 122 - 123). Sin embargo, cuando el cuerpo está liberado, produce el grito explosivo: “When the body is freed (when day comes) it follows the explosive scream” (ibid., p. 123). *100% POP* habla de la liberación del cuerpo mediante el placer de la fiesta, con su “grito explosivo” materializado por los medios de expresión, llevados al estado de alta intensidad de la acción: los mencionados arriba capas musicales, que,

solapando, producen ruido, el movimiento intenso de la danza hasta el sudor, el calentamiento del espacio y la invitación continua e hipnótica del público a bailar, hasta que se resuelve en una *jam session*, donde los espectadores del público bailan las danzas urbanas (chipaumire, 2018b, 46:05) y se expresan en el “escenario” con el máximo esfuerzo físico y el deseo de “mostrarse”. El sonido, según está representado en la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA*, tiene un significado cultural, e influye en la formación de la identidad y su manera de aparecer, su “*swagger*”, del cual habla chipaumire en sus trabajos, y sobre que desarrollamos en el subcapítulo anterior. El volumen alto de la “actitud” sigue desarrollando la idea de la pieza previa, *#PUNK*, que con su presencia corporal afirma “the loud pose” del “punk stand” de chipaumire. La sinestesia del movimiento y la intensidad del “sonido” que produce, según la semiótica del “cuerpo justicia” explicado por chipaumire en el taller que ha compartido en 2023 (chipaumire, 2023), propone el enlace de la sonoridad del cuerpo con *cómo* se comunica la presencia corporal.

En la trilogía, la actitud expresada a través de los volúmenes “sonoros” del movimiento está conectada con la investigación de la creadora de “*sapology*”, que la lleva al significado político. Por tanto, “el grito” de Glissant, sería también una explosión de la automanifestación, la afirmación de la presencia de la subjetividad. La apariencia física es importante para la presencia corporal en la heterotopía de *black performance*, el tema transversal para todas las tres piezas. En una heterotopía del club gana aún más importancia, teniendo en cuenta, que el cuerpo va allí para expresarse, mostrarse, hacerse vocal y visible. Sin embargo, *100% POP* añade un giro lúdico anti-imperial: junto con el traje de chipaumire de *comme des garçons*, Shamar Watt aparece llevando una estilización del tutú del ballet clásico encima del torso desnudo, en combinación con las bragas y las bambas. Este es un ejemplo de la

construcción del discurso a partir de los signos visuales que “gritan”: el signo como el tutú se lee por el espectador occidental como una referencia al ballet clásico que tiene mucho peso en la trayectoria histórica de la cultura europea. Debido a su presencia en una larga tradición⁴⁸ de la danza escénica en el occidente, el tutú evoca las asociaciones con una figura femenina de una bailarina blanca, que desempeñaba los papeles en los ballets clásicos. Además, la corporalidad que solemos ver en el tutú clásico, se caracteriza por la verticalidad de la posición del tronco que va en un solo bloque en relación al tutú. La corporalidad que propone Watt, moviendo la cintura con los ritmos de la música y desarticulando el tutú del bloque entero del tronco (chipaumire, 2018b, 23:34, 00:42-44), Watt no solo rompe con la imagen de una bailarina romántica elevada en las puntas, pero propone un acto de la descolonización de este objeto de vestuario dancístico. Bailando el movimiento de aislamiento de la pelvis, con el tutú subrayando y amplificando sus movimientos, la corporalidad de Watt acuerda al público sobre la jerarquía que tiene la danza, en el sentido de su división en los bailes de la cultura popular, que muy a menudo no se valoran en el mismo nivel que la danza “profesional”, basada en los lenguajes que se derivan de la danza clásica europea (la danza moderna, postmoderna, etc.). Además, los intérpretes añaden el punto irónico, haciendo una autoreferencia a la pieza *#PUNK*, marcando una posición que resuena con el ballet clásico (ibid., 22:15), que se desarrolla en una secuencia coreográfica de completamente otro código cultural. De tal manera, desde la perspectiva de la trilogía, el signo del tutú, que tiene un claro referente en la cultura colonial, es material en su significado, y aporta al discurso de la pieza un enlace que abre el diálogo sobre el pasado colonial. En otras palabras, el tutú

⁴⁸ El tutú corto, como aparece en los ballets hoy en día, se originó en el siglo XIX, y se desarrolló a resultado del corte de la falda larga, propia para los ballets prerrománticos (Britannica, 2024b).

sirve como un amplificador y un contextualizador del discurso dancístico del personaje de Watt: si este elemento no estuviera presente, el mismo movimiento corporal provocaría tal reflexión sobre el conflicto de la distribución del poder de la danza dentro de su industria?

Si Moten define la irreducible sustancia fónica de *black performance* que antecede el signo lingüístico, en el contexto de una pieza de performance tendría sentido contemplar la irreducible sustancia cinestésica, que antecede un signo dancístico, o un paso, un movimiento. De ahí que, parecido a una materialidad sonora que, según Moten, tiene valor intrínseca, que existe separadamente de un signo lingüístico a que está formando, la sustancia y la presencia cinestésica en *100% POP* afirma su valor, antes de la formación de un código dancístico, desempeñado por el cuerpo. Es, por tanto, también la sonoridad material del movimiento, que no puede reducirse solo a la mera forma del paso dancístico. Es importante contemplar esta propuesta, porque nos lleva a conectar a tal materialidad con la experiencia social, política y cultural, a la cual estaba subyugado el cuerpo. Si asumimos que esta materialidad antecede el signo dancístico pero también es el material que lo forma, por ende, hace que resulte imposible de apropiarse de este cuerpo y de la danza que está desempeñando. La irreducible sustancia cinestésica es lo que imposibilita la apropiación cultural de la danza: se puede copiar el código, la forma del signo, pero se quedará vacío y separado del material, del cual está hecho. Aunque *100% POP* abre el espacio al público para bailar con sus intérpretes, resulta que es imposible apropiarse del movimiento de sus cuerpos: es el momento cuando el espectador está empujado a pensar sobre el desempeño corporal como tal, en su materialización en los cuerpos de chipaumire y Watt, pero también en su propio cuerpo. Es un momento político de la pieza, que evoca la lectura sobre la voz individual dentro de un colectivo. En el taller organizado en Barcelona por *Africa Moment*, la creadora

estimulaba a los estudiantes a “encontrar su propia frecuencia” (chipaumire, 2023), o el lenguaje propio de la expresión corporal, que estaría basada en la irreducible sustancia cinestésica basada en la experiencia histórica. La contemplación sobre esta “frecuencia” está puesta en un lugar crítico muy sutil en *100% POP* que el público empieza a reflexionar a través de sus cuerpos, sumergidos en el flujo hipnótico e instantáneo de la pieza. Tal entendimiento de la materialidad de lo que antecede la danza, resuena con el lenguaje críptico de la lengua criolla, analizado por Glissant, quien argumentó que la sonoridad y la sintaxis del lenguaje de *black performance* se han formado debido a las condiciones de la esclavitud en la cual estaba sometido el cuerpo negro:

It seems that meaning and pitch went together for the uprooted individual, in the unrelenting silence of the world of slavery. It was the intensity of the sound that dictated meaning: the pitch of the sound conferred significance. Ideas were bracketed. One person could make himself understood through the subtle associations of sound, in which the master, so capable of managing “basic Creole” in other situations, got hopelessly lost (Glissant, 1989 p. 123).

Según Glissant, el criollo martiniqués también ha desarrollado una sintaxis “desestructurada”, cuyas características principales eran la velocidad muy rápida y la expresión sonora, que representaba un “impenetrable bloque de sonido”, inmanejable para el entendimiento de los propietarios de los esclavos. Obviamente, no es el único ejemplo de la formación de la complejidad de las lenguas criollas, pero provoca la reflexión sobre el carácter oculto que desarrollan los sistemas semióticos en frente del opresor. El discurso de *100% POP* sí que parece críptico, y juega con la intención de provocar una confusión en su entendimiento, con la cual se enfrenta el espectador. Sin embargo, la intención de

100% POP no es esconder los significados de su lenguaje, al contrario: la pieza crea los sistemas semióticos del sonido, el movimiento y la palabra, invitando al público al proceso de su decodificación. chipaumire propone una respuesta a las “ideas entre paréntesis” de Glissant, mediante abrir los paréntesis que esconden las ideas troncales sobre *black performance*. En otras palabras, *100% POP* propone una reflexión sobre las ideas que se quedan en la materialidad de lo que está detrás de la forma literal que vemos en la pieza. La coreógrafa juega también con el interés que provoca *black performance* por su atraktividad, por ser un “lado b” de la misma grabación, según comenta Moten irónicamente sobre el consumo de las vanguardias negras, y el arte que parece “hip” para la mirada blanca: “interest in the history and theory of the avant-garde in black performance demands that one be more concerned with the b-side than the a-side of this now standard recording” (Moten, 2003, p. 149). *The b-side* aparece aquí como una oposición al *mainstream* blanco de la *black performance*, que provoca interés del público del “norte global” interesado en “otro” arte, y *100% POP* se abre al diálogo que se hace posible a partir de este interés. Sin duda, el público también está invitado a hacer una labor, un esfuerzo físico hacia abrir “los paréntesis”, y asumir el valor de la materialidad de la sustancia fónica o cinestésica que antecede el resultado, el producto de *black performance* que están viendo en el escenario, viviendo en un club, o en un concierto musical. El metaespacio de la reproducción del club está construido desde este pensamiento.

Además, Glissant dice algo importante en relación al discurso oral, escrito, y la corporalidad, que nos ayuda a entender la pieza *100% POP*:

The written requires nonmovement: the body does not move with the flow of what is said.

The body must remain still; therefore the hand wielding the pen (or using the typewriter) does not reflect the movement of the body, but is linked to (an appendage of) the page. The oral, on the other hand, is inseparable from the movement of the body (Glissant, 1988, p. 122).

De aquí, es necesario distinguir entre cómo entendemos las categorías de lo escrito y no-escrito en una obra coreográfica como la de *100% POP*.⁴⁹ Para desarrollar este análisis, tenemos que volver a la noción de “the unwritten script”, definido por chipaumire como la provocación del público a una ejecución de ciertas acciones que les indican los intérpretes de la pieza. Hemos mencionado esta horizontalidad de la organización del espacio en el subcapítulo anterior, ya que es propia para *#PUNK*, y también para los últimos 15 minutos de **N!GGA*, la tercera pieza de la trilogía, que vamos a introducir en el siguiente subcapítulo de esta tesis. La partitura no-escrita abarca las posibles acciones que el público supuestamente va a hacer, siguiendo las indicaciones de los personajes de chipaumire y Shamar Watt, que incluyen las indicaciones que producen ciertas reacciones en el público o sus desplazamientos en el espacio, debido a su comunicación verbal (indicaciones verbales: “put your hands together”, “free yourselves”, “it’s showtime, New York!” (ibid., 46:58), “put your flashlights on” (ibid., 39:00), cinestésica (los desplazamientos de los intérpretes por el espacio que provoca el desplazamiento del público, los movimientos dancísticos y los grooves que “contagian” al público a bailar, (ibid., 07:00), sonora (la música que provoca el movimiento, la voz que dirige el foco de la atención (ibid., 01:00). La

⁴⁹ Aquí, por lo escrito entendemos los ciertos sistemas semióticos: la partitura de la pieza, que incluye cierto texto (en el sentido de las artes dramáticas), composiciones musicales, y las secuencias coreográficas. No tenemos la intención de reducir la categoría de “texto” a cualquier sistema semiótico, por esto no usamos el término “texto” aplicado al movimiento o el sonido, sólo podemos comparar las categorías cuando es necesario. Es importante subrayar que diferenciamos el texto escrito en la partitura del discurso hablado que produce nora. El discurso entendemos desde la perspectiva del sistema semiótico, y no desde el uso “teatral” de la palabra hablada.

horizontalidad de la relación “*performer* – público” y la democratización del arquetipo del escenario hace que el público se involucre no sólo en responder a las provocaciones de los intérpretes, sino que también participa en la composición de la pieza y en la producción de su espacio. Si suponemos que, tradicionalmente, la partitura escrita es lo que “suena” en el espectáculo, ganando el mayor peso y el protagonismo compositivo, entonces, todo lo que se queda fuera de ello sería silencioso y pasivo, incluso el público. Provocando los espectadores para ciertas acciones como, en el caso de *100% POP*, bailar como si estuvieran en una fiesta, y en *#PUNK* - en el concierto de música, respectivamente, chipaumire desafía la idea de la conformidad, incluyendo al elemento tradicionalmente silencioso en la partitura. Tal partitura no-escrita funciona desde el comienzo del espectáculo, con la introducción de la voz y de la música, que viene antes de la presentación del cuerpo: debido a una organización tridimensional de la escenografía del espacio. El sistema sonoro, que es el atrezzo más presente en el escenario, está colocado en el centro, pero invertido en el espacio: el lugar, donde van a pasar los actos de la pieza, cuenta con la visibilidad de la “espalda” del sistema sonoro, con las luces de fiesta pegadas encima de la construcción (ibid., 05:00). chipaumire, cuya voz abre la función, está colocada en la parte frontal del sistema sonoro, o detrás de la vista frontal del público, haciendo que los espectadores tengan que caminar detrás de los altavoces para verla hablar en el micrófono, la voz hace que el espacio se mueve, con el público colocado por todo el espacio escénico, como en un espacio del club. chipaumire entra el espacio liminal entre dos mesas de los *dj*’s en el minuto 7 de la pieza, saliendo desde el detrás del sistema sonoro, y llevando el público consigo (chipaumire, 2018b, 07:00). Estos primeros 7 minutos de la entrada establece la manera de comunicación entre los intérpretes y el público, anunciando que son una parte activa de la pieza que tendrá que desempeñar “la labor” junto con el trío. En los lugares

no-escritos de la partitura se halla el potencial para la “vocalización” de los elementos compositivos de la pieza que el público no se da cuenta, ya que los intérpretes se aprovechan de la dinámica grupal para crear las armonías, las tensiones y las arritmias en el movimiento del espacio. Por ejemplo, en el momento 24:37 de la pieza, cuando chipaumire y Watt conjuran una coreografía en el medio de la movida del público, que está bailando, compartiendo un pulso rítmico común: de repente se paran, introduciendo una pausa y una asincronía rítmica, y siguen por ejecutar una frase coreografiada en unísono, que acaba con los pies pegados al suelo, con el peso bien plantado en “la segunda”, mientras el torso contagia a todo el cuerpo con los movimientos de sacudo. Primero, tales reverberaciones manifiestan la encarnación física del sonido a través de una corporalidad construida, y segundo, la frase técnicamente muy compleja y sofisticada, se conjura gradualmente de los movimientos vernaculares y simples, rompiendo una línea clara de lo que es la “simplicidad” de la danza social y la sofisticación de un cuerpo profesionalmente formado en la danza (ibid., 32:00). Tal efecto coreográfico tendría otro resultado compositivo, si el público estuviera parado e inmóvil, o sentado en las sillas de un teatro prosenio tradicional. Los dos elementos de la partitura son imprescindibles para crear sentidos desde su intrínseca interrelación. La complejidad de la gramática composicional de *100% POP*, donde el público activa los lugares no-escritos de la coreografía, permite desarrollar la investigación en vivo de la materialidad del sonido, extendido a través del cuerpo como un colectivo. Otros ejemplos serían, los momentos cuando la partitura escrita, invocando las acciones no escritas, construye una de las formas más arquetípicas de compartir una pista de baile, una *jam session*. En el final de la pieza, unos bailarines individuales salen del público al centro del espacio que se ha convertido del “escenario” a una pista de baile compartida, y muestran sus habilidades en danzas urbanas (ibid., 47:00).

De tal manera, si seguimos la propuesta teórica de Glissant sobre lo escrito y lo oral, podemos observar, que la escritura de la pieza, que abarca: el orden cíclico de los acontecimientos performáticos, las secuencias coreográficas, el texto, las grabaciones musicales, se convierte en el discurso “oral”, que está inevitablemente acompañado y activado por el movimiento: del sonido y el ruido, del cuerpo individual, del cuerpo colectivo, y del espacio. El desempeño de la partitura en el acto de la “radical auality”, por la co-acción colectiva representa la materialidad de *black performance*, sobre la cual teoriza Moten. El pensador afroamericano compara a “lo escrito” a “una castración” (Moten, 2003, p. 180), mientras Glissant afirma que el escrito es donde el cuerpo se queda inmovilizado, saliendo de la idea que la plenitud de *black performance* no puede ser reducida sólo al signo que está escrito. Glissant propone que la expresión oral es donde el cuerpo está en su relación intrínseca con el discurso, y chipaumire desarrolla esta tesis, creando el tejido de lo escrito y oral, donde el movimiento del cuerpo y la materialidad del sonido no acompañan el discurso, sino que desempeñan el papel crucial en su producción.

Por tanto, chipaumire juega con los espacios heterotópicos que acogen y amplifican la voz subalterna silenciada. A su vez, la epistemología del club va más allá de representar un lugar social, su significado se expande. Reproduciendo una heterotopía del club, chipaumire está interesada en este “más allá” de la *black performance*: no reproduce el club para el hecho de reproducir el club y hacer que el público lo pase bien, sino que, *reproduciendo* el club, está *produciendo* una nueva heterotopía escénica encima de la heterotopía referente, donde los espectadores viven una doble experiencia, enfrentados con la doble reflexión: por un lado, sobre qué es la cultura popular y la *black performance*, y por el otro, de qué hablan los significados de este espacio como un producto del choque de las experiencias geopolíticas en

los volúmenes y timbres del sonido de su respuesta a estos choques. Tendría sentido cerrar este subcapítulo citando a Fred Moten:

The intensity and density of what could be thought here as his alternative modes of preparation make possible a whole other experience of the music of the event of the object's speech. Moving, then, in the critical remixing of nonconvergent tracks, modes of preparation, traditions, we can think how the commodity who speaks, in speaking, in the sound—the inspirited materiality—of that speech, constitutes a kind of temporal warp that disrupts and augments not only Marx but the mode of subjectivity that the ultimate object of his critique, capital, both allows and disallows. All of this moves toward the secret Marx revealed by way of the music he subjunctively mutes (Moten, 2003, p. 11)...

... y afirmando que “el grito” musical de *100% POP* se manifiesta en la pieza como el discurso físico de resistencia de la *speaking commodity*, que pone en cuestión el valor de la auditividad del cuerpo subalterno, manifestado a través del desempeño negro.

5.4. nora chipaumire: **N!GGA* y el valor

La tercera pieza de la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* (chipaumire, 2018c) lleva las ideas que están atravesando las dos piezas anteriores, a su punto crítico culminante, convocando a la pregunta principal sobre el valor epistemológico que contribuye el cuerpo y la subjetividad negra en el contexto artístico mundial. La coreógrafa zimbabuense plantea una tarea provocativa y compleja:

Through this session I am proposing a re-evaluation of who is, what is and when is a nigga.

**N!GGA* is a sonic essay that wants to queer both the pathology of racist capitalism that undergirded the colonial project and transatlantic slave trade. To engage with this dangerous word and thought is to engage in the powerful aesthetic contributions borne out of the black body (chipaumire, s.f.)

La creadora conjura la creatividad africana, la música de la rumba congoleña, que forma la base fundamental para la composición de la pieza, por motivos de que a la creatividad africana no le han atribuido el reconocimiento como una innovación, aunque había influenciado el arte mundial considerablemente, y en particular, en el ámbito del sonido y la música. El sonido en la trilogía en general, y en **N!GGA* en particular, es un lugar liminal que facilita las negociaciones de la política del espacio global, entre el sur y el norte, el oriente y el occidente. La coreógrafa visualiza la rumba congoleña como un canal para la conversación transatlántica, con el recorrido histórico de su desarrollo a través de la presencia negra en el flamenco, hacia Cuba, y con su vuelta a África, sin mencionar las innovaciones, que continúan crearse actualmente (festivalitalica, 2019). Parecido a la primera pieza de la trilogía, *#PUNK*, en **N!GGA* la creadora explora el resultado del choque y la mezcla de las distintas

culturas en un sonido musical, y lo que particularmente le interesa, es la tensión de este encuentro, que produce “a solid vibration”, según la entrevista de creadora para el festival de Itálica (ibid.).

En el centro de la composición sonora de **N!GGA* - la música del congolés Franco Luambo (1938 - 1989), conocido por su contribución en la rumba africana. Según chipaumire menciona en sus entrevistas (chipaumire 2019a, 2019b, 2019c.), las figuras de Patty Smith o Grace Jones son bien conocidas en el mundo occidental, sin embargo, el nombre de la estrella de la rumba congoleña Franco queda sin mayor reconocimiento. Trayendo la rumba africana al centro de la pieza que cierra la trilogía, gira el diálogo con la mirada blanca a otro lugar: en vez de pasar por los signos de la cultura popular occidental, y desempeñar la negociación del cuerpo negro “en el territorio del imperio”, los personajes de la pieza invitan a escuchar a la voz negra a través y asumiendo el protagonismo desde el lugar que se ve “subalterno” por la mirada del imperio. Este giro de la mirada sobre el cuerpo, sigue con la consistencia del mensaje de la trilogía con su manera de abarcar el espacio “sin excusas”, o “unapologetically”, si usamos la palabra de misma chipaumire, pero propone una presencia un poco diferente: si *#PUNK* y *100% POP* son piezas que se enfrentan al público, con la acción de un directo ataque, desafío y llamada a salir a participar en el diálogo, la corporalidad de **N!GGA*, aunque profundamente sarcástica, opta por dejar ser observada, mientras muestra la excelencia de su estar, moverse y producir significados.

El foco de la observación en la pieza tiene que ver con *sapology* como un motivo transversal de toda la trilogía, que llega a su punto más culminante en este tercer episodio, hasta introducir una ambigüedad de su interpretación. Por un lado, hay dos cuerpos danzantes en el escenario: la personaje de

chipaumire, Rit Nzele, quien es una figura *atalaku*⁵⁰ (una quien anima), y el personaje interpretado por Shamar Watt. La composición del espacio es esencial para que los roles de los cuerpos de los personajes desglosen sus significados. La personaje de nora, junto con el guitarrista David Gagliardi quien toca la música en vivo,⁵¹ está colocada encima de una instalación que resuena con el sistema sonoro jamaicano del episodio previo de la pieza, *100% POP*, pero en el caso de **N!GGA*, la instalación se convierte en una acumulación de cajas de madera que llevan nombres de las marcas de moda de lujo: Gucci, Versace, YSL, Chanel, Hermès, etc. chipaumire no se mueve del sitio, bailando movimientos minimales y compactos, como aislamientos de cadera, unos *grooves* del cuerpo, etc., durante toda la pieza, reclamando el texto de la partitura en el micrófono. Mientras la personaje de chipaumire anima, usando la voz en el volumen medio (ahora no es un grito, como en *#PUNK* o *100% POP*), Watt es el cuerpo que desempeña la “labor” de la danza debajo de la instalación. Su danza está caracterizada por el esfuerzo, la velocidad alta de los movimientos, la arritmia y los desplazamientos rápidos por el espacio. Los dos demuestran la actitud de *sapology*, llevando las coronas doradas, con chipaumire vestida en una chaqueta bordada de lujo, las bambas, con el garrote en la mano, mientras Watt solo está en el pantalón corto y las bambas. Uno de los recorridos principales que desempeña Watt en sus desplazamientos, es una línea a lo largo de la instalación, dirigida hacia el público, que resuena con la pista del desfile de una muestra de la ropa de moda. Este signo trabajado en la pieza, desempeña el papel de meta-espacio,

⁵⁰ La palabra que apareció en los 1980 en la música congoleña para denominar un tipo de cantante, cuya función era animar a los bailarines. La palabra significa “mirar algo”, “enfocarse en”. Por primera vez fue introducida por la banda “Zaiko Langa Langa” (formada en diciembre de 1969), para animar a su danza que se llama “Atalaku mama zekele”. El objetivo de *atalaku* es traer vida con su voz a la danza y la música. Hoy en día, *atalaku* es una parte imprescindible en la mayoría de las bandas congoleñas (Lutumba, 2001, p. 69).

⁵¹ Estamos hablando de la muestra en The Kitchen, Nueva York, en 2018. En otras muestras de la pieza, el papel del personaje de Watt fue interpretado por Kaolack, y se añadía un músico más, el percusionista Austin Williamson (Mabin, 2019).

puesto dentro de la heterotopía escénica de **N!GGA*, ya que la pista del desfile es un espacio de actuación según su significado referente: es el escenario donde el papel principal está desempeñado no por los individuos, sino por las cosas, a las cuales le otorgaron un valor de intercambio muy alto. Sin embargo, el desfile que propone chipaumire da vuelta a esta actuación: “las cosas”, que está desfilando el personaje de Watt, no son los objetos de la ropa de la moda, sino que son las manifestaciones sinestésicas de su propio cuerpo que trae los movimientos dancísticos a la pista.

Desarrollando movimientos y acciones en el escenario, Watt está constantemente hablando, pero la audibilidad del contenido de su discurso se ve obstaculizada por el conflicto de volúmenes de sonido, deliberadamente creado en la composición del espacio sonoro de la pieza: Watt habla sin micrófono, con su voz eclipsada por el sonido amplificado de las pistas sonoras, la música en vivo y Nora hablando en el micrófono. La fisicalidad del discurso está claramente y expresivamente articulada; se percibe la intención corporal de comunicar algo, de manifestar algo, de gritar sobre algo, pero el contenido exacto de estos significados fracasa en llegar al oído del público, o si llega, lo hace de manera fragmentada e incoherente. Este uso de la voz está resonando con la escena “I’m reading!” de la pieza *#negrophobia* (2016) de Jaamil Kosoko, durante la cual el volumen de la voz del intérprete se corta por los sonidos del ruido, disminuyendo el valor de los significados de su discurso. Tal vez podríamos leer la “external aurality” (como lo pone Moten) de Watt como el cuestionamiento del valor de la voz negra: mientras el cuerpo toma el protagonismo, desfilando y mostrando la “mercancía” de su movimiento, ¿qué es que realmente intenta decir con su voz? Organizando las capas sonoras de esta manera, chipaumire guía al público a una peligrosa pregunta, ¿si es realmente importante oírlo?

Mediante el choque de los signos que se fusionan entre los significados de la pista de desfile de moda europea y el *sapology* congolés, chipaumire atrae la atención a lo que podría significar el valor del cuerpo negro, manipulando el texto de la partitura en el conjunto con los movimientos de Watt: señala en su brazo cuando la bailarina dice: “the gucci skin, slap the picture!” (chipaumire, 2018c, 05:00); o cuando Watt se desplaza por “la pista del desfile” hacia el público en la caminata de *totem walk* (ibid., 08:52) que introducimos en el subcapítulo 4.3., chipaumire lo llama “the Gucci walk” (ibid., 10:30); cuando Watt juega con la tablas de madera que llevan los logotipos de las marcas de lujo, posando con ellas (ibid., 25:40); etc. Convirtiendo el signo del movimiento animista de “totem walk” en “Gucci walk”, la coreógrafa juega con la ironía de convertir el propio valor del movimiento, cargado con el significado espiritual y cultural, en el valor de intercambio. Con este giro, la coreógrafa insinúa que, por un lado la cultura negra en este momento de la pieza representa una moneda, una “mercancía” que contiene en sí el potencial de intercambio económico, y por el otro, desafía la mirada al cuerpo negro desde el interés del sistema capitalista, que nunca le otorgaba el mismo valor, como, por ejemplo, a un objeto de moda de lujo. Este es el ámbito de la provocativa ironía del pensamiento de nora chipaumire.

Por otro lado, la pista del desfile de moda es un espacio donde se celebran sólo los objetos que se consideran como una vanguardia, un producto de la mayor innovación creativa en el mundo de la moda. Colocando el cuerpo negro dentro de tal entorno semántico, chipaumire crea una tensión entre lo que hemos establecido en el subcapítulo 5.1. como subjetividad y *objecthood*. La reducción epidérmica (Moten, 2015), según lo pone Moten, convierte *blackness* en un objeto, que Moten compara con la labor de los obreros, como “la única mercancía que pueden intercambiar” (Moten, 2003, p. 17). Watt desfila, mostrando las danzas durante toda la pieza, el atletismo de su cuerpo,

ejecutando unos ejercicios (ibid., 25:50), toca el cajón (ibid., 37:35; 38:25), tal vez comunicando el doble sentido: *blackness* como un objeto y la mercancía, pero también la mercancía que reivindica y re-apropia, para recuperar su valor intrínseco, que viene antes del valor de intercambio. La ironía que introduce chipaumire es reclamar los títulos de las marcas de moda, mientras Watt está bailando: “comme des garçons! Yamamoto!” (ibid., 42:04), que vuelven a ser objetos casi religiosos: “Hallelujah!” (ibid.), como si comparara el cuerpo negro con una marca de lujo, o como si expresara el grito (quizás aún el grito sordo, o mal oído) del cuerpo negro en su deseo de afirmar que es tan valioso, como un “Gucci” (“the Gucci skin”). De tal manera, chipaumire juega la carta de la pista de desfile de una manera doble: critica al sistema capitalista por no valorar el genio que aporta la corporalidad negra, por un lado, y por el otro, con la actitud de demostración de su excelencia, afirma, que el cuerpo negro posee de su valor intrínseca, y, por ende, no necesita ser medido por los estándares de la mirada blanca.

El título provocativo de la pieza desentraña la dualidad de estas tensiones. La intención de chipaumire es involucrarse con la palabra peligrosa del título de la pieza para repensar los conceptos de “labor, value and aesthetics” (chipaumire, s.f.), que están en el entrecruce de la semántica del capitalismo y la negritud. La pieza es profundamente crítica y sarcástica, y, como *#PUNK* y *100% POP*, desafía el pensamiento colonizado a cara del público. Sin embargo, se nota que la intención de la pieza está hecha para gustar, transmite el gusto de su propio cuerpo, del sonido, y de lo que representa, sin embargo, también comunica la actitud de reivindicar su propio valor, reclamar que el valor de su *blackness* pertenezca a su subjetividad: “you like this, but you still owe us money!” (chipaumire, 2018c, 52:30). Aquí tiene sentido volver a la lectura de la relación que tiene el objeto y subjetividad, en el marco de la epistemología del colonialismo occidental (que introducimos en el subcapítulo 5.1.).

Siguiendo a las lecturas de Fred Moten de las propuestas de Karl Marx y los economistas clásicos occidentales, hemos establecido, que en el marco capitalista del comercio de los esclavos el valor que se otorga al cuerpo negro, lo reduce al estatus de la “mercancía”. Moten afirma que *black performance*, representada por *black radical thought*, rompe los axiomas de los teóricos de la economía clásica, así como de Marx, que proponen que el valor de la mercancía está vinculado a la imposibilidad de hablar, porque el valor es algo atribuido desde fuera, en otras palabras, la mercancía no puede asignar el valor a sí misma:

for if the commodity could speak it would have intrinsic value, it would be infused with a certain spirit, a certain value given not from the outside, and would, therefore, contradict the thesis on value—that it is not intrinsic—that Marx assigns it (Moten, 2003, p. 13).

Lo que pasa en **N!GGA* rompe con estas teorías, ya que el cuerpo representado en la pieza está consciente de que realmente está tratado como una mercancía dentro del sistema capitalista, aunque esto no está reconocido por el opresor. Para forzar este reconocimiento y para hacer visible la conexión colonial que tiene el cuerpo negro con la ironía sobre “Gucci”, la corporalidad escénica de la pieza se convierte en una mercancía. Sin embargo, si seguimos el pensamiento de Moten, la mercancía de **N!GGA* habla, y hablando, no sólo reivindica su valor intrínseco, y de tal manera contradice a la mera tesis sobre el valor de Marx, sino que hace el “grito” para asignarse el valor que quiera, por sí misma. Moten nota que Frederick Douglass, con su testimonio del desempeño de la experiencia negra, disrupta unas afirmaciones bien establecidas de Marx y los economistas clásicos sobre una realización del “valor de uso”. Douglass, según Moten, confirma que: “the (exchange-)value of the speaking

commodity exists also, as it were, before exchange. Moreover, it exists precisely as the capacity for exchange and the capacity for a literary, performative, phonographic disruption of the protocols of exchange” (Moten, 2003, p. 10). “Performative disruption of the protocol of exchange” es una manera de pensar las perturbaciones que propone nora chipaumire en su crítica de las relaciones entre el capitalismo y la negritud. La fisicalidad de la encarnación de la dualidad de, por un lado, de la cultura negra como una posibilidad de intercambio, y por el otro, la ruptura de las leyes establecidas de este intercambio: “This dual possibility comes by a nature that is and at the same time is social and historical, a nature that is given as a kind of anticipatory sociality and historicity” (ibid.). Chipaumire desarrolla los argumentos de Moten, a través del cuestionamiento físico y corporal de la tensión histórica entre la mirada blanca y el cuerpo negro, pero también, haciendo el valor radicalmente encarnado y puesto en la cara del público. Una de tales escenas ambiguas es el episodio de la “*work song*” que ocurre en el minuto 20 de la pieza (chipaumire, 2018c, 19:52-22:40). Mientras la personaje de chipaumire queda en el silencio, Shamar Watt se coloca entre dos elementos escenográficos: las telas cruzadas en una parte del fondo del espacio, que resuenan con las alas náuticas, estableciendo una clara referencia al navío de los esclavos, y el foco del suelo que lo ilumina desde abajo en la oscuridad, dejando una sombra grande encima de las telas. Dando espalda al público, Watt desempeña una danza de nhaka, articulando el torso, los brazos, y la pelvis sin desplazarse del sitio. Acompañado con la canción a capela, del género de *work songs*:⁵² “I’m working, working, working...” (ibid.), con el sudor del cuerpo atlético subrayado por la iluminación, se conjura la imagen de la labor física, que se puede

⁵² *Work song* es un tipo de canción que se desempeña en acompañamiento del proceso laboral. El estilo de *work song* usado en *N!GGA tiene que ver con el contexto de la esclavitud, en el cual se ha desarrollado la música afroamericana.

leer como una dualidad de, por un lado, la labor a la cual estaba condenado el cuerpo del esclavo, y por el otro, significa la liberación mediante la manifestación del movimiento, la acción, la danza, y la voz. Al crear la imagen que va con la tensión sarcástica sobre la epistemología del comercio de los esclavos, se plantea la renegociación del valor de la *speaking commodity*, mediante la “performative disruption of the protocols of exchange” de Moten: “n*gga for every occasion” (ibid.), - dice la canción, y la personaje de chipaumire lo repite 8 minutos después: “a star for every occasion, a n*gga for every occasion” (ibid., 28:18), subsecuentemente proponiendo una alteración de la palabra: “a star n!gga solo, a star for every occasion” (ibid.).

Chipaumire llama al cuerpo negro “human machine”, irónicamente criticando el rol del cuerpo negro como el motor de la economía occidental: “Modernity and Contemporaneity is born out of the unlimited and uncredited productivity of the human machine known as “nigga” (chipaumire, s.f.). A la continuidad de la lectura del cuerpo como una mercancía, y su negritud como objeto, tiene sentido mencionar la escena cuando los intérpretes tocan los tambores. El hecho de tocar el cajón por Watt está marcado por el comentario de chipaumire: “this is how the drum became the star” (ibid., 37:35), después de que la coreógrafa se une a tocar el cajón con Watt al mismo tiempo (ibid., 38:25). Esta declaración invoca la lectura que hemos introducido en el subcapítulo 5.1., sugerida por André Lepecki: “In the co-constitutive symmetry obtained between objects and subjects, the subject follows the path of the object: the subject involutes, becomes a thing” (Lepecki, 2012, p. 78). En esta definición, según la cual Lepecki distingue entre el objeto, la cosa, y el sujeto, entre cuales el sujeto deviene una cosa, o se resignifica, siguiendo al objeto. En otras palabras, el tambor como un “atributo” de *blackness* llega a definir la subjetividad negra. Tal vez, podríamos leer el protagonismo del tambor a

través de un objeto animado, como uno que reafirma su propio valor a través del llegar a ser más que un objeto material, sino que un artefacto del depósito de valor cultural. No obstante, este episodio también evoca la doble lectura: por un lado, la conexión entre *blackness* y el tambor está estereotipada, y se le otorga un valor de intercambio, cuál sería según la mirada blanca. Sin embargo, **N!GGA* rompe este protocolo de intercambio también, convirtiendo el objeto material en un objeto animado, o la mercancía del tambor - en la mercancía que habla (aquí también podríamos asociar este “habla” con *the talking drum*). Por tanto, en este sentido, el tambor está igualado a una estrella de música: chipaumire juega con “objetivizar” el cuerpo negro para ironizar sobre el protocolo de su intercambio económico según está establecido en las tensiones históricas del capitalismo (“human machine”), y también, animar el objeto del tambor, para subvertir la mirada sobre la creatividad negra. La pieza comunica el mensaje de que el artista africano *es* la vanguardia, resonando con Fred Moten sobre la metáfora del “lado b” de una grabación (que mencionamos en el subcapítulo 5.3.). chipaumire llama a los artistas “*bustlers*”, colocada en la tranquilidad de su actitud corporal, con el garrote en la mano, echada detrás de su espalda. Al mismo tiempo, esboza una tensión que hay dentro del pensamiento colonizado sobre la imposibilidad del artista africano crear un producto de vanguardia. En este sentido, introduce una ambigua opinión / resolución de su propio posicionamiento hacia el problema del valor del cuerpo negro en la conversación artística transatlántica, entre el norte y el sur global: “African pessimism and african optimism are happy partners in this provocative statement”.

Los últimos 15 minutos de la pieza resuelven la tensión subida durante todo su recorrido previo: “I hope you are having a good time” (chipaumire, 2018c, 43:56), chipaumire se dirige al público por primera vez, compartiendo, que la última parte de la pieza, la quiere dedicar a Franco, invitando a los

espectadores a unirse a los intérpretes en el baile con el sonido de la rumba congoleña: “next 15 minutes I dedicated to Franco” (ibid., 49:53). Hay que notar, que **N!GGA*, a excepción de estos últimos 15 minutos, es el único trozo del tiempo cuando el público está permitido para sentarse. Durante este último trozo del espectáculo chipaumire vuelve a la idea del espacio escénico como un espacio democrático, compartido por todos, donde cada cuerpo forma parte de la función y aporta con su presencia. Sin embargo, después de una excavación cruda del significado del cuerpo, el movimiento, el sonido, y la subversión de las nociones occidentales sobre la valor de la negritud, la organización del espacio también adquiere un giro político. Los intérpretes, chipaumire y Watt, están colocados encima del público, bailando los movimientos compactos del aislamiento de la pelvis en el mismo sitio. El orden vertical de la organización del espacio, y la diferencia en la altitud de su colocación, dirige el foco de atención en los cuerpos de chipaumire y Watt, transmitiendo que aunque la tensión se ha disuelto, y todos estamos compartiendo el espacio, disfrutando de la música, pero la importancia y la necesidad de reconocer la epistemología de la vanguardia negra, transmitida a través de su cuerpo, sigue siendo actual y crucial para el diálogo transatlántico.

Por último, hay que notar el contexto donde se muestran las obras de chipaumire. Su trabajo fue mostrado en los EE. UU., los países europeos, así como africanos. En su pregunta del público en la conferencia en La Casa Encendida que ha compartido en 2019 (chipaumire, 2019b) en Madrid, la creadora se queda fiel a la forma de la presentación de su obra y prefiere no cambiarla, dependiendo del público que viene a verla. Sin embargo, no podemos sino destacar la importancia de que tal proyecto se presenta en los países del “norte global”, responsables por las repercusiones actuales del colonialismo. Según la entrevista de la creadora, su posición liminal como inmigrante afincada en Nueva York,

permite la distancia que se forma entre su casa en Zimbabwe y su sede, que facilita crear un discurso puente: “Seven is a bridge” (chipaumire, 2018, 01:30; 01:50; 13:15; 37:10; 48:45). Hay un diálogo constante entre Europa y África, nora chipaumire (chipaumire, 2019c), y “se ve exacerbada por la pobreza que lleva a tantas personas desesperadas del sur global al norte buscando la libertad y básicamente la felicidad. En este sentido, la obra se está dirigiendo a este espacio de cómo miramos a los cuerpos negros, como los consumimos, y de cómo, a menudo, son desechables, en particular en Europa” (chipaumire, 2019, 01:20).

Para concluir, la trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* de nora chipaumire conjura el espacio *otro* mediante haber contemplado y trabajado las heterotopías urbanas de la resistencia comunes para las culturas africanas, afrodiaspóricas y occidentales: el club, el concierto, la fiesta informal. Las heterotopías de chipaumire se crean debido a la resignificación de estos espacios, manipulando los signos de la representación del cuerpo, la danza, el espacio y el sonido. El cuerpo heterotópico que construye chipaumire es el espacio *otro* que, a través de un acto radical de *black performance* propone una reconsideración del valor que le había otorgado la mirada colonial. Produciendo el espacio heterotópico, donde se contempla el deslice de los axiomas de la herencia de la episteme occidental, y donde el cuerpo que *significa* revuelta contra la autoridad ajena que pretende reducir su sustancia fónica y cinestésica a un estatus de una mercancía, chipaumire abre el diálogo transatlántico a través de su lenguaje y presencia artística.

6. CONCLUSIONES

Tras haber estudiado el constructo teórico producido por Foucault, así como por sus seguidores, en relación con el concepto de la heterotopía, la hemos definido finalmente en esta tesis de manera múltiple, capaz de designar varios fenómenos: los lugares *otros*, los espacios sociales de resistencia creativa, los imaginarios conceptuales del reordenamiento sociopolítico, así como los cuerpos que se resignifican en el proceso de producción de espacio. Hemos procedido a oponer las heterotopías al pensamiento utópico occidental y las hemos relacionado con otra teoría del espacio, la de la liminalidad tal y como la establece Victor Turner, optando por continuar en nuestro análisis con la definición de Kevin Hetherington, quien planteó que la liminalidad puede entenderse como una estructura, mientras que la heterotopía, en relación con ella, es un proceso que la desafía y rompe esa estructura. En la lectura interdisciplinaria del concepto de la heterotopía es donde encontramos el mayor interés de esta tesis: hemos recurrido a los trabajos de autores que proponen el cuestionamiento de las teorías de Foucault desde dos perspectivas principales: los estudios postcoloniales y los estudios de performance. Los textos de Jayna Brown, Robert Topinka y Arabella Stanger son algunos de los que aportaron un enfoque nuevo de la heterotopía, visibilizando la necesidad de reconocer el carácter heterotópico del espacio en los territorios colonizados. Las contextualizaciones teóricas postcoloniales nos permitieron situar los espacios sociales y religiosos producidos por los africanos esclavizados dentro de la epistemología del *Middle Passage* (analizada por Michelle Wright) y entender la producción de las heterotopías afroamericanas como una continuación del viaje del barco del *Middle Passage*. Por tanto, vemos que el pasaje transatlántico con la esclavitud como primer motor económico de la modernidad

reordena el espacio occidental, haciendo que los espacios *otros* estén intrínsecamente relacionados con los cuerpos subalternos. Junto con la lectura postcolonial de la heterotopía, convocamos las miradas sobre el cuerpo, el tiempo y el espacio desde la perspectiva de las artes performativas, así como sus implicaciones semióticas, con las contribuciones teóricas de Fred Moten, Henry Louis Gates y André Lepecki. Todo ello nos ha llevado a plantearnos preguntas sobre el poder del cuerpo que produce significados en el contexto de la obra escénica, y llegamos a la conclusión de que el cuerpo puede entenderse como una heterotopía en sí mismo o hasta alcanzar a ser un cuerpo heterotópico. A partir de esta hipótesis, realizamos el análisis de las obras de los artistas nora chipaumire, Jaamil Kosoko, Okwui Okpokwasili y Dana Michel, que conforman el corpus de esta tesis. Hemos establecido que en las obras analizadas se proponen diferentes modos de reflexión sobre las repercusiones del colonialismo occidental. Al reflexionar sobre los puntos de partida de cada obra, hemos tenido en cuenta la procedencia de los artistas, sus identidades culturales y algunos hechos del fondo biográfico personal que podrían ser relevantes para el análisis de la trayectoria artística de cada uno. Mientras que Kosoko, Okpokwasili y Michel hablan desde la perspectiva de la diáspora africana, reflexionando sobre las complejidades del discurso de una identidad liminal en los EE. UU. o Canadá, nora chipaumire invita a Occidente a un diálogo desde la perspectiva de la mujer zimbabuense, abordando elementos de tensión en una conversación transatlántica. Después de haber organizado en el capítulo 2 una base de herramientas críticas que nos permitieran interpretar el corpus, hemos prestado la mayor atención a las orientaciones conceptuales propuestas por cada obra. Lo planteamos de esta manera con el objetivo de desarrollar nuestra crítica a favor de la amplificación de los mensajes artísticos, sin excluir su posicionamiento complejo en relación con las propuestas teóricas que introducimos; y para conducir

un profundo diálogo crítico a partir de los mensajes de las obras mismas, sin correr el riesgo innecesario de sobreanalizarlas. En conjunto, queda claro que la heterotopía escénica, como lugar con potencial para negociar los temas de la representación corporal de los cuerpos negros, los clichés y los estereotipos proyectados en sus subjetividades, el valor epistemológico de la creatividad negra, la reivindicación de la ancestralidad africana y la ruptura histórica en las identidades afrodescendientes, invoca las lecturas de varias producciones de espacio que se crearon en cada obra. Siguiendo la lógica anterior, hemos agrupado las piezas en distintos capítulos según los aspectos que se relacionan y dialogan entre sí.

En el capítulo 3, hemos recurrido a la heterotopía del cruce de caminos para leer la obra de Jaamil Kosoko *#negrophobia* (2016). Se ha planteado el rol hermenéutico de la corporalidad y la espacialidad a través del *trickster* yoruba Esu Elegbara y su homólogo afroamericano, the *Signifying Monkey*, teorizados por Henry Louis Gates Jr. A partir de ahí hemos establecido una relación entre los conceptos de heterotopía y liminalidad en la construcción del espacio poético en la pieza, debido a los significados indeterminados que siguen produciéndose mediante las corporalidades de los personajes de la pieza, en conjunto con el funcionamiento del espacio escénico, las capas sonoras y los medios de expresión multimediales. En su *performance*, Kosoko convoca los textos de los intelectuales del pensamiento radical negro, y aprovechando la indeterminación, ambigüedad y liminalidad del cuerpo heterotópico que ha invocado a través de los arquetipos de Esu y del *Monkey*, propone un acto de traducción, interpretación y disección del racismo.

El capítulo 4 une dos propuestas coreográficas: *Bronx Gothic* (2017) de Okwui Okpokwasili (4.2) y *portrait of myself as my father* (2016) de nora chipaumire bajo el arco de la lectura de sus heterotopías a

través de los ritos de iniciación. La heterotopía en la obra de Okwui Okpokwasili está basada en el cronotopo de la novela gótica, y mediante las herramientas poéticas y compositivas de la dualidad, el doble y el espejo, convoca el aspecto heterotópico que Foucault llamó "el espacio sin lugar", que desde la perspectiva postcolonial y feminista podríamos leer como el "horror gótico" del posicionamiento de la joven mujer negra en el nivel inferior de la jerarquía social estadounidense. A su vez, la coreógrafa zimbabuense nora chipaumire se dirige a la heterotopía de los espacios deportivos como un lugar imaginario donde se desarrolla la construcción de la masculinidad negra fuera del marco del colonialismo occidental. La heterotopía de devenir de *portrait of myself as my father* juega con la reivindicación de la negritud por parte del hombre negro, criticando los constructos artificiales impuestos por la mirada blanca en los cuerpos negros.

Las obras *Witch Hunt* (2021) y *Yellow Towel* (2013) de Dana Michel, a primera vista, parecen no compartir muchos aspectos en común; sin embargo, si observamos ambas propuestas desde la perspectiva de la ruptura, encontramos los puntos que comparten en relación con el trabajo sobre el concepto de la falta, o *the lack*, como lo plantea Lepecki. Aunque son dos propuestas distintas con diferentes lenguajes artísticos, encontramos en común el uso de la voz como una herramienta para habitar la ruptura de la memoria histórica y el lugar de falta en la continuidad ancestral (Okpokwasili), así como el deseo fracasado de reconstruir el cuerpo deformado como resultado de la ruptura de la subjetividad (Michel). Las dos artistas repiensen el significado del "objeto" en su relación con el cuerpo negro: Okpokwasili sitúa su performance en la heterotopocronía del museo occidental, un lugar histórico de extracción, objetualización y exposición de los artefactos y de los cuerpos colonizados;

Michel juega con la incoherencia que produce su cuerpo al intentar relacionarse con una peluca de pelo blanco.

La trilogía de nora chipaumire *#PUNK 100% POP *N!GGA* (2018) mereció un capítulo aparte, donde situamos el diálogo entre el discurso artístico de la coreógrafa y las propuestas filosóficas del pensador estadounidense Fred Moten, basándonos en sus definiciones de *black radical thought* y *black performance*. chipaumire convoca distintas trayectorias musicales responsables de distintas producciones de subjetividades y espacios heterotópicos, añadiendo las teorías de Moten sobre el rechazo del desempeño, o *nonperformance* (*#PUNK*) a la polémica de Moten con Saussure sobre el valor del sonido antes del signo, y la irreducible materia fónica de la tradición estética negra (*100% POP*), así como radicaliza la crítica de Marx por Moten, que consiste en prestar atención a la falta de reconocimiento del cuerpo negro como una mercancía que garantiza el movimiento del sistema capitalista (**N!GGA*). La trilogía *#PUNK 100% POP *N!GGA* evoca los espacios de la creatividad social musical y dancística, que hemos visto desde el punto de partida de esta investigación como una heterotopía de resistencia y devenir. Por ello, a través del estudio la interpretación y la resignificación de tales espacios dentro de las heterotopías escénicas que conjura chipaumire, podemos añadir que están actualizados en el contexto *performativo*, llegando a convertirse en espacios determinados por las acciones de perturbar, desafiar, reivindicar y resignificar, siendo el cuerpo heterotópico su motor principal.

Como podemos ver, con distintas propuestas y lenguajes artísticos diferentes, los mensajes de los coreógrafos analizados a menudo encuentran puntos en común. Aunque hemos tomado la decisión de

organizar nuestro análisis de las obras por separado, llegamos a la conclusión de que no solo las problemáticas trabajadas en las obras resuenan en todas ellas, sino que los medios de expresión artística también son de relevancia transversal, como:

- La estructuración de la composición cíclica y el uso de métodos de repetición;
- El uso de la voz y la descolonización de la estética del movimiento corporal y los códigos dancísticos;
- La importancia de la aplicación de capas sonoras y la investigación sobre el sonido;
- La organización del espacio escénico inmersivo y las decisiones de escenografía correspondientes;
- El trabajo con partituras escritas y con la improvisación;
- La reflexión crítica a través del texto escrito y el discurso oral.

Por último, esperamos haber visibilizado los discursos de las obras de los artistas estudiados como radicalmente necesarios para ser introducidos en el ámbito académico e importantes para ser estudiados y contemplados fuera de él. Además, insistimos sinceramente en la subsiguiente necesidad de sostener y desarrollar la idea de que junto con las propuestas de creación literaria, musical, dramática y cinematográfica, la coreografía y la *performance* aportan un conocimiento críticamente necesario al campo epistemológico. Resumiendo los resultados de nuestra investigación, no consideramos que las conclusiones de esta tesis realmente concluyan ni cierren los objetivos planteados. Al llegar al final de este tramo del camino de estudio y reflexión sobre el poder del cuerpo, nos enfrentamos a nuevas preguntas que se abren.

Por eso, seguimos con las teorías, así como con las prácticas, y siempre... *thinking through the body*.

7. REFERENCIAS

- Abellán, J. L. (1979). *Historia Crítica del Pensamiento Español: La Edad de Oro, Tomo II*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Adams, M. V. (1996). *The Multicultural Imagination: Race, Color, and the Unconscious*. Routledge, London & New York.
- Adi, H. (2019). *Black British History: New Perspectives*. Zed Books.
- Adi, H. (2007). *The History of the African and Caribbean Communities in Britain*. Penguin Classics.
- Asante, K. W. (Ed.) (1998). *African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Enquiry*. Africa World Press, Inc.
- Aston, E., Savona G. (1991). *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, London & New York.
- Bachelard, G., (1958). *Poetics of Space*. Beacon Press, Boston, 1994.
- Baker, H. (1984). *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Baldwin, J., (1984). On Being White and Other Lies. En Randall Kenan (Ed.), *The Cross of Redemption: Uncollected Writings* (pp. 135 - 138). Pantheon Books, New York, 2010.
- Baker, H. A. (1987). Modernism and the Harlem Renaissance. *American Quarterly*, 39(1), 84–97.

- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers*. Wesleyan University Press.
- Bannerman, H. (2014). Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 32(1), 65–80.
- Bauman, Z., Lyon, D. (2013). *Vigilancia Liquida*. Espasa libros.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (1991). “Race”, Time and the Revision of Modernity. *Oxford Literary Review*, 13(1/2), 193–219.
- Blake, J. H. (1969). Black Nationalism. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 382, 15–25.
- Bloch, E., (2007). *The Imaginary Reconstitution of Society: Utopia as Method*. New York, Verso.
- Bosteels, B. (2003). Nonplaces: An Anecdoted Topography of Contemporary French Theory. *Diacritics*, (vol. 33, nos. 3-4, pp. 117-39
- Booth, W. J. (1991). Economies of Time: On the Idea of Time in Marx’s Political Economy. *Political Theory*, 19(1), 7–27.
- Brewster, F. (2013). Wheel of fire: the African American dreamer and cultural unconsciousness. *Jung Journal: Culture and Psyche* 7(1), 70-87.

- Brewster, F. (2017). *African Americans and Jungian Psychology: Leaving the Shadows*. London: Routledge.
- Brown, J. (2021). *Black Utopias: Speculative Life and Music of Other Worlds*. Duke University Press, Durham and London.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: a politics of the performative*. New York and London: Routledge.
- Butler, J. (1989). Foucault and the paradox of bodily inscriptions. *The Journal of Philosophy*, 86(11), 601-607.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519 - 531.
- Butler, O. (2007). *Fledgling*. Grand Central Publishing.
- Burt, R. (1998). *Alien Bodies: Representation of modernity, "race" and nation in early modern dance*. New York and London: Routledge.
- Casement, A. (2006). The Shadow. En Renos K. Papadopoulos (Ed.), *The Handbook of Jungian Psychology: Theory, Practice and Applications* (pp. 94 - 113). New York and London: Routledge.

- Certeau, M. (1980). *La Invención de lo Cotidiano. 1 Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores del Occidente.
- Cheng, A. A. (2011). *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*. Oxford University Press.
- Chude-Sokei, L. (2006). *The Last "Darky": Bert Williams, Black-on-Black Minstrelsy, and the African Diaspora*. Duke University Press, Durham and London.
- Claeys, G. (2011). *Searching for Utopia: the History of an Idea*. Thames & Hudson Limited.
- Colbert, S. D. (2014). Black Movements: Flying Africans in Spaceships. En Thomas DeFrantz, Anita Gonzalez (Ed.), *Black Performance Theory*. (pp. 129-149). Duke University Press.
- Conforth, B., Wardlow, G. D., (2019). *Up Jumped the Devil: the Real Life of Robert Johnson*. Chicago Review Press Incorporated.
- Dalal, F. (1988). The racism of Jung. *Race & Class*, 29(3).
- Dalal, F. (1998). *Taking the Group Seriously: Towards a Post-Foulkesian Group Analytic Theory*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Dalal, F. (2002). *Race, Colour and the Process of Racialization: New Perspectives from Group Analysis, Psychoanalysis and Sociology*. Hove: Brunner Routledge.
- Davidson, J. P. (2023). The Sociology of Utopia, Modern Temporality and Black Visions of Liberation. *Sociology*, 57(4), 827-842.

- Davis, T., Marx, P. W. (2020). *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*. London: Routledge.
- Dixon-Gottschild, B. (2003). *Black Dancing Body: a geography from Coon to Cool*. Palgrave Macmillan, New York, N.Y.
- Dixon-Gottschild, B. (1996). *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Praeger, Westport, Connecticut, London.
- Dixon-Gottschild, B. (2000). *Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era*. Palgrave Macmillan, New York, N.Y.
- DeFrantz, T., Gonzalez, A. (Ed.). (2014). *Black Performance Theory*. Duke University Press.
- DeFrantz, T., Rothfield, P. (Ed.). (2016). *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*. Springer Nature, McMillan Publishers Ltd. London.
- DeFrantz, T. (Ed.). (2002). *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*. The University of Wisconsin Press.
- Delany, S. (1976). *Trouble on Triton: An Ambiguous Heterotopia*. Wesleyan University Press.
- Du Bois, W. E. B. (2014). *Dark Princess*. The Oxford: A Romance 1st Edition.
- Dudziak, M. L. (1994). Josephine Baker, Racial Protest, and the Cold War. *The Journal of American History*, 81(2), 543–570.

- Duncombe, S., Tremblay, M. (2011). *White Riot: Punk Rock and the Politics of Race*. Verso.
- Durkin, H. (2010). "Tap Dancing on the Racial Boundary": Racial Representation and Artistic Experimentation in Bill "Bojangles" Robinson's Stormy Weather Performance. *IJAS Online*, 2, 98–106.
- Elam, H. J, Jr., Krasner, D., (ed.). (2001). *African American Performance and Theatre History: a Critical Reader*. Oxford University Press.
- Eliade, M. (1967). Paradise and Utopia: Mythical Geography and Eschatology. En Manuel F. E. *Utopias and Utopian Thought* (pp. 262-3). Boston, MA.
- Emery Fauley, L. (1989). *Black Dance: From 1619 to Today*. Princeton Book Company.
- Fabian, J. (2014). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Columbia University Press.
- Fanon, F. (1952). *Black Skin White Masks*. Grove Press, New York.
- Ferreira Da Silva, L. (2022). *Unpayable Debt*. Sternberg Press.
- Fischer, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books.
- Foucault, M. (1967). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 1-8.
https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo veintiuno editores.

Foucault, M. (1966). *Las Palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno editores Argentina, 1968.

Franco, T. A. B. (2019). El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial. *Co-herencia*, Vol. 13, 247-272.

Fusco, C. (2000). *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. New York and London: Routledge.

Gates, H. L. Jr. (1988). *The Signifying Monkey: a Theory of African American Literary Criticism*. Oxford University Press.

Gaskins, N. R. (2016). *Deep Sea Dwellers: Drexciya and the Sonic Third Space*. Shimajournal.org.

Gingrich-Philbrook, C., & Simmons, J. (Eds.). (2023). *Research Methods in Performance Studies*. New York and London: Routledge.

Van Gennep, A. 1960, *The Rites Of Passage*. University of Chicago Press.

Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Golden, T. (ed.) (1994). *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. New York: Whitney Museum of American Art.

- Grant, C. (2019). *Homecoming: Voices of the Windrush Generation*. Penguin Classics.
- Gray, S. H. (2012). Kant's Race Theory, Forster's Counter, and the Metaphysics of Color. *The Eighteenth Century*, 53(4), 393–412.
- Green, A. W. C. (1970). "Jim Crow," "Zip Coon": The Northern Origins of Negro Minstrelsy. *The Massachusetts Review*, 11(2), 385–397.
- Gross, S. (2000). *Racism in the shadow of Jung – the myth of white supremacy*. En Christopher, E. and McFarland Solomon, H. (Eds.) *Jungian Thought in the Modern World*, London: Free Association Books.
- Guterman, G. (2014). *Performance, Identity, and Immigration Law.: A Theatre of Undocumentedness*. New York: Palgrave Macmillan.
- Habermas, J. (1996). La inclusión del otro. *Estudios de teoría política*, Barcelona: Paidós.
- Habermas, J. (1998). Modernity – An Incomplete Project. En S. Hall (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, 3(15). New York: The New Press.
- Hardy, K. (2012). Unsettling Hope: Contemporary Indigenous Politics, Settler-Colonialism, and Utopianism *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, (1), 123-136. Queen's University.
- Hartman, S. J. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth Century America*. Oxford University Press.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of Hope*. University of California Press.

- Hatz, G. (2018). Foucault's Concept of Heterotopia as an Èpistémé for Reading the Post-Modern City: The Viennese Example. *Current Urban Studies* (6), 455-482.
- Hazzard Gordon, K. (1990). *Jookin': the Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Temple University Press, Philadelphia.
- Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. New York: Routledge.
- Hill, C. V. (2000). *Brotherhood in Rhythm: the Jazz Tap Dancing of the Nicholas Brothers*. Oxford University Press.
- Hoffmann, J. (2016). *Kant's Aesthetic Categories: Race in the "Critique of Judgement."* *Diacritics*, 44(2), 54–81.
- hooks, b. (2004). *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. New York: Routledge.
- Jacobs H. A. (2010). *Incidents in the Life of a Slave Girl*. Kessinger Publishing.
- Jacobs H. A. (2004). *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Modern Library Classic.
- Johnson, E. P. (2003). *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. Durham and London: Duke University Press.
- Johnson, E. P., & Henderson, M. G. (Eds.). (2005). *Black Queer Studies: A Critical Anthology*. Duke University Press.

- Johnson, P. (2006). *Unravelling Foucault's 'different spaces'*. *History of the Human Sciences*, 19(4), 75-90.
- Jung, C. G. (1958). *Collected Works, Volume 9, II. Aion: Research into the Phenomenology of the Self*. Princeton, Bollingen Series XX. NJ: Princeton University.
- Jung, C. G. (1958). *Psychology and Religion*. New York: Pantheon Books.
- Kautsky, K. (2002). *Thomas More and his Utopia*. New York: Russell & Russell.
- Kimbles, S. (2014). *Phantom Narratives: The Unseen Contributions of Culture to Psyche*. London: Rowman & Littlefield.
- Kulkarni, C. (2017). *Queer Theory Meets Jung*. En N. Giffney & E. Watson (Eds.), *Clinical Encounters in Sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory* (pp. 245–260). Punctum Books.
- Kumar, K. (1987). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lefebvre, F. (2019). Une hétérotopie de la parole subalterne : les grins de thé à Ouagadougou (Burkina Faso). *Annales de géographie*, 729-730, 90-109.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Lemke, S. (1998). *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford University Press.

- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*. London & New York: Routledge.
- Lepecki, A. (2012). *Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object*. *October*, 140, 75–90.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London & New York: Routledge.
- Levine, L. W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press.
- Levitas, Ruth (1997). Educated hope: Ernst Bloch on abstract and concrete utopia. *Utopian Studies*, 1(2), 13–26.
- Liggins, S. (2014). [Review of *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*, by M. L. Wester]. *African American Review*, 47(1), 217–219.
- Locke, A. (1925). *The New Negro*. A Touchstone Book, Simon & Schuster.
- Lord, B. (2006). Foucault's museum: Difference, representation, and genealogy. *Museum and Society*, (4), 11–14.
- Lorde, A. (1991). *America's Outsiders*. In Zweig, C., *Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature*. Edited by Jeremiah Abrams and Connie Zweig. Tarscher, Penguin, NY.

- Lutumba, M. K. (2001). Atalaku, the People's Eye and Memory From "Ndombolo" to "Plein na Plein": a critique of President L. D. Kabila's regime in popular music. *Présence Africaine*, 163(164), 69–79.
- Lyotard, J. F. (1979). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. *Theory and History of Literature, Volume 10*. Manchester University Press.
- Martin, D., Johnson, P. (1981). *The Struggle for Zimbabwe: The Chimurenga War*. Harare: Zimbabwe Publishing Company.
- Marx, K. (1867, 1887). *Capital : A Critique of Political Economy*. Volume I. Book I: The Process of Production of Capital. Progress Publishers.
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf>
- Matiza, V. N. (2015). Pungwe gatherings as forms of drama for development through music in Zimbabwe. *Muziki: Journal of Music Research in Africa* 12(1), 62-73. Routledge.
- Matthews, D. (2020). *Voices of the Windrush Generation: The real story told by the people themselves*. Templar Publishing.
- McQuirter, M. A. (2002). Awkward Moves: Dance Lessons from the 1940s. En Thomas DeFrantz (Ed.), *Dancing Many Drums:Excavations in African American Dance*, (pp. 81-105). The University of Wisconsin Press.

- Meián, E. M. (2013). La Brevíssima Relación de la destrucción de las Indias o los albores de la manipulación mediática en la España Moderna. *Revista Digital de Historia* (7), 15-27. Iberian.
- Meng, X. (2017). *A Site of Nation: Black Utopian Novels in the Late 19th and Early 20th Centuries* [tesis doctoral]. University of Massachusetts Amherst.
- Mignolo, W. D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press.
- More, T. (2002). *Utopia*. George M. Logan y Robert M. Adams (eds.), Cambridge: Cambridge University Press.
- Morton, A. L. (1969). *The English Utopia*. London: Lawrence & Wishart.
- Moten, F. (2017). *Black and Blur*. Duke University Press.
- Moten, F. (2008). The Case of Blackness. *Criticism*, 50(2), 177–218.
- Moten, F. (2003). In *The Break: the Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis, London: University of Minnesota press.
- Mudimbe, V. Y. (1988). *The Invention of Africa: Gnosis Philosophy and the New Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.
- Francis, E. (2018). *Michel Foucault's concept of heterotopia and postcolonial artistic responses to museum spaces*. [tesis doctoral]. Slade School of Fine Art, UCL

https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10049632/1/Francis_10049632_Thesis_Version_26_04_2019.pdf

Naylor, G. (1982). *The Women of Brewster Place*. Penguin Books.

Naylor, G. (1985). *Linden Hills*. Nórdica Libros.

Newton Cooksey, S., Thomas T. (2022). *Liquid Blackness* 6 (2), 4–13.

William, N., Henry, C., P. (1978). Imagining a Future in America: A Racial Perspective. *Alternative Futures: Journal of Utopian Studies*, 1(1), 39-50.

Pavis, P. (1982). *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. Performing Arts Journal Publications.

Pelton, R. D. (1980). *The Trickster in West Africa: A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.

Powdermaker, H. (1939). *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*. Viking Press.

Pregelj, B. (1992). Reflexiones sobre la brevísima relación de la destrucción de las Indias de Fray Bartolomé de las Casas. *Verba Hispanica* (2), 131-134.

Putnam, E. (2018). Review of Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 29(3) (103), 484–486.

Quijano, A. (1999). *¡Qué tal raza!* Ecuador Debate (48), 141-152.

Radin, P. (1954). *The Trickster: A Study In American Indian Mythology*. Greenwood Press Publishers.

Radosavljevic, D. (2013). *Theatre-Making: Interplay between Text and Performance in the 21st century*.
London: Palgrave Macmillan.

Reid-Pharr, R. (2007). *Once You Go Black: Choice, Desire, and the Black American Intellectual*. New
York University Press, New York and London.

Robinson, C. J., Sojoyner, D., Willoughby-Herard, T. (1983). *Black Marxism, Revised and Updated
Third Edition: The Making of the Black Radical Tradition*. University of North Carolina
Press.

Robinson, B. (2014). Disassembling the “San Dominick”: Sovereignty, the slave ship, and partisanship
in Herman Melville’s Benito Cereno. En Lorenz Engell and Bernhard Siegert (Eds.), *Focus
Producing Places* 5(1), 135-150. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Rose, P. (1989). *Jazz Cleopatra: Josephine Baker In Her Time*. Doubleday.

Rossini, J. D. (2008). *Contemporary Latino Theater: Wrihting Ethnicity*. Southern Illinois University
Press, Carbondale.

Said, E. (1978). *Orientalism*. Penguin Modern Classics, 2003.

Samuels, A. (1993). *A Political Psyche*. Routledge Mental Health Classic Editions.

- Sampson, H. T. (2014). *Blacks in Blackface: A Sourcebook on Early Musical Shows, Volume 1*. The Scarecrow Press, Inc, Plymouth, UK.
- Sands-O'Connor, K. (2018). Punk primers and reggae readers: Music and politics in British children's literature. *Global Studies of Childhood*, 8(3), 201-212.
- Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Sargent, L. T. (1983). Utopianism in Colonial America. *History of Political Thought*, 4(3), pp. 483-522.
- Saussure, F. (2011). (eds.) Meisel, P. and H. Saussy. *Course in general linguistics*, tr. W Baskin. New York: Columbia University Press.
- Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. Routledge, London and New York.
- Schechner, R. (1977). *Essays on Performance Theory, 1970-1976*. Drama Book Specialists.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Searle, J. (1969). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sexton, J. (2008). *Amalgamation Schemes: Antiblackness and the Critique of Multiracialism*. University of Minnesota Press.
- Sexton, J. (2009). The Ruse of Engagement: Black Masculinity and the Cinema of Policing. *American Quarterly*, 61(1), 39-63.

- Smethurst, J. (2001). Invented by Horror: The Gothic and African American Literary Ideology in Native Son. *African American Review*, 35(1), 29–40.
- Spillers, H. J. (2006). *The Idea of Black Culture*. *CR: The New Centennial Review*, 6(3), 7–28.
- Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Harvard University Press.
- Spivak, G. C. (2010). “*Can the Subaltern Speak?*”: revised edition, from the “History” chapter of Critique of Postcolonial Reason. En R. C. Morris (Ed.), *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (pp. 21–78). Columbia University Press.
- Spivak, G. C., (1998). *In Other Worlds*. Routledge, NY.
- Stanger, A. (2019). Bodily Wreckage, Economic Salvage and the Middle Passage. *Performance Research* 24:5, pages 11-20.
- Stanger, A. (2016). Heterotopia as Choreography: Foucault’s sailing vessel. *Performance Research*, 21(3), 65–73.
- Stewart, J. (2018). *The New Negro: The Life of Alain Locke*. Oxford University Press.
- Stuckey, S. P. (2002). Christian Conversion and the Challenge of Dance. in Thomas DeFrantz *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*. The University of Wisconsin Press. pp. 39-59.

- Swirski, P., Vanhanen, T. E. (2017). *When Highbrow Meets Lowbrow: Popular Culture and the Rise of Nobrow*. Palgrave MacMillan US.
- Tally R. T. Jr. (2013). *Utopia in the Age of Globalization: Space, Representation, and the World-System*. Palgrave Macmillan, New York.
- Taylor, L. (2019). *Darkly: Black History and America's Gothic Soul*. Watkins Media
- Thiongo, N. W. (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. East African Educational Publishers.
- Thiongo, N. W. (1998). *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: The Performance of Literature and Power in postcolonial Africa*. Clarendon Press.
- Thompson, R. F. (1984). *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art & Philosophy*. First Vintage Books.
- Tomlins, C. (2020). *In the Matter of Nat Turner: A Speculative History*. Princeton University Press.
- Topinka, R. J. (2010). *Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces*. University of Kansas: <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/63466/2/3059-11578-1-PB.pdf>
- Turner, V. W. (1969). Liminality and Communitas. en *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, (pp. 94 - 131). Chicago: Adline Publishing.
- Turner, V. W. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Adline Publishing.

Vidal Fueyo M. *La controversia de Valladolid de 1550: son los indios del Nuevo Mundo, hombres con*

alma como los conquistadores? <https://educacion.uncuyo.edu.ar/upload/controversias-de-valladolid.pdf>

Young, R. (1995). *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge.

Young, R. (2001). The Linguistic Turn, Materialism and Race: Toward an Aesthetics of Crisis.

Callaloo, 24(1), 334 – 345.

Walker, S. (2000). Black Is Profitable: The Commodification of the Afro, 1960 — 1975. *Enterprise &*

Society, 1(3), 536–564.

Wescott, J. (1962). The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster. Definition and

Interpretation in Yoruba Iconography. *Africa: Journal of the International African Institute*,

32 (4), 336–354.

Wester, M. (2012). *African American Gothic: Screams from the Shadowed Places*. Palgrave Macmillan,

New York.

Wright, M. M. (2015). *Physics of Blackness: Beyond the Middle Passage Epistemology*. University of

Minnesota Press, Minneapolis, London.

Wynter, S. (1989). Beyond the Word of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles. *World*

Literature Today, 63(4), 637–648.

- Wynter S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation - An Argument. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257 - 337.
- Young, H. B. (2006). *Haunting Capital: Memory, Text and the Black Diasporic Body*. Dartmouth College Press.
- Young, H. B. (2015). Performing the Abyss: Octavia Butler's "Fledging" and the Law. *Studies in the Novel*, 47(2), 210–230.
- Zamalin, A. (2019). *Black Utopia: The History of an Idea from Black Nationalism to Afrofuturism*. Columbia University Press.
- Zitter, E. S. (1998). Language, Race, and Authority in the Stories of Edgar Allan Poe. *Studies in Popular Culture*, 21(2), 53–69.
- Zweig, C., Abrams J. (Eds.) (1991). *Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature*. Tarscher, Penguin, NY.

VÍDEOS

- Brewster, F. (2020) [Depth Psychology Alliance] 29 de junio. *Racism in America: Integrating the Shadow* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6XJuQa1DvDU>
- chipaumire, n. (2021) [L'internationale online] 17 de mayo. *#PUNK 100% POP *N!GGA (2018)* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/512444731>
- chipaumire, n. (2013) [Peter Born]. *nora riot at fiaf 2013* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/77899459>
- chipaumire, n. (2022) [Dance Umbrella] 3 de febrero. *How nora chipaumire choreographed portrait of myself as my father | Choreographer's Cut* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=cGNywmwWX9g>
- chipaumire, n. (2019a) [La Casa Encendida] 9 de julio. *Nora Chipaumire (Interview - Entrevista) | La Casa Encendida* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=24HkvZCAyLo>
- chipaumire, n. (2019b) [La Casa Encendida] 23 de julio. *"We are always performing", Nora Chipaumire + Q&A | La Casa Encendida* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_xidq1dkZjQ
- chipaumire, n. (2019c) [festivalitalica] 9 de julio. *NORA CHIPAUMIRE PRESENTA SU ESPECTÁCULO 'N!GGA' EN EL FESTIVAL DE ITALICA* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SDoqr3x7B-4>

chipaumire, n. (2015) [Peter Born]. *nora chipaumire portrait of myself as my father (document)*

[Védeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/114122076>

chipaumire, n. (2015) [Peter Born]. *Nora BAC showing full rough draft* [Védeo]. Vimeo.

<https://vimeo.com/113706573>

chipaumire, n. (2018a, 19 de julio). *#PUNK - Full performance recording from CND Paris. Without set*

[Védeo]. Dropbox. acceso privado.

chipaumire, n. (2018b, 12 de octubre). *100% POP - Full performance at The Kitchen, NY with set.*

[Védeo]. Dropbox. acceso privado.

chipaumire, n. (2018c, 13 de octubre). **N!GGA - Full performance at The Kitchen, NY with set.*

[Védeo]. Dropbox. acceso privado.

DeFrantz, T. (2012) [Duke University] 26 de marzo. *Thomas F. DeFrantz: Dance and African*

American Culture. [Védeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=AK09TwL1HzE>

Foucault, M. (2011) [voutsinas2011] 7 de septiembre. *Michel Foucault Le Corps utopique Radio*

Feature 1966 [Védeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=L8iyy0m3P38>

Foucault, M. (2012) [Diego F Villaverde] 13 de junio. *Les Hétérotopies (Radio Feature, 1966)* [Védeo].

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8>

Jones, G. (2019) [Reelblack One] 13 de mayo. *A One Man Show* [Védeo]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=hgooF0X31pc>

Kosoko, J. O. (2016) [alina sokulska] *#negrophobia at Tanz im August Festival - Berlin* [Video].

Vimeo. Acceso privado.

Kosoko, J. O. (2013) [jaamil olawale kosoko] 21 de enero. *The Stallion Studies #2: Revenge of the New*

Negro [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8Qp9JD7ITzE>

Michel, D. (2016). numeridanse]. *Yellow Towel* [Video]. Numeridanse.

<https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/yellow-Towel>

Okpokwasili, O. (2021a). [New Museum] 24 de mayo. *Okwui Okpokwasili in Conversation with*

Massimiliano Gioni [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/554430800>

Okpokwasili, O. (2017) *Bronx Gothic*. [Video]. Amazon Prime.

https://www.amazon.com/Bronx-Gothic-Okwui-Okpokwasili/dp/B07MH3MZB6/ref=tm_m_aiv_swatch_0/ref=atv_pr_sw_sc?_encoding=UTF8&qid=&sr=

Okpokwasili, O. (2021b) [Hammer Museum]. *Witch Hunt // Okwui Okpokwasili* [Video]. Vimeo.

<https://vimeo.com/644493915>

Okpokwasili, O. (2022). [Peter Born] (9 de marzo). poor people's TV room (SOLO) installation

[Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/686364146>

Okpokwasili, O. (2021c). [Danspace Project] (25 de junio). *Okwui Okpokwasili in conversation with*

Peter Born. [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/567541651>

Okpokwasili. O. (2020). [Laura Flanders & Friends] (29 de noviembre). Body Power with Okwui
Okpokwasili [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nE4zHgwGr3g&t=303s>

Pomare, E. [MOZAMBIQUE del Tambor] (13.11.2020). *Eleo Pomare JUNKIE (1985 Dance Black America - Brooklyn, NY)* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IG1Tr1IzC9o>

Rau, M. chipaumire, n. [La Casa Encendida] (2020, 24 de septiembre). *Encuentro con Milo Rau y Nora Chipaumire VOSE (Festival Ídem)* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5mvWAYTVKqc>

Robinson, B. [bessjazz] (2010, 21 de abril). Bill 'Bojangles' Robinson (Tap Dancing) - Linda Brown - Stormy Weather (1943) [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=snnUrLb6KwQ>

Scott-Heron, G. [Ace Records] (2013, 7 de octubre). *Gil Scott Heron - Revolution Will Not Be Televised (Official Audio)* [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=vwSRqaZGsPw>

Sokulska, A. (2016) [Jazz Evolution] (29 de septiembre). *Evolution Solo Weekend 2016: Sunday Talk* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=vwoLMsRlpg0>

Sokulska, A. (2017) [Jazz Evolution] (25 de septiembre). *Evolution Solo Weekend 2017: Sunday Talk* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6kXP7hnhPAQ>

Sokulska, A. (2018a) [Jazz Evolution] (1 de octubre). *Evolution Solo Weekend 2018: Thomas DeFrantz*
 | *Dancing the African Diaspora* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=IZrJFQtfnWI>

Sokulska, A. (2018b) [Jazz Evolution] (10 de octubre). *Evolution Solo Weekend 2018: Sunday Talk*
 [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z45z8w7F1hI>

Sokulska, A. (2018c) [Jazz Evolution] (28 de abril). *Sunday Talk with Max Pollak* [Video].
 Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5dnHXVqX4DI>

Spooners, J. [bfnmusic] (2006, 5 de junio). *Afro Punk: the Documentary* [Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=9g8SB1NIYDo>

REVISTAS

Chimurenga Chronic (s.f.). Chimurenga. Recuperado 14 de julio, 2023 en
<https://chimurengachronic.co.za>

Greenidge, K. (2022, 7 de diciembre). The Beauty and Freedom of Black Punks. *Harper's Bazaar*.
 Recuperado 11 de enero, 2023 en
<https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a42025045/the-beauty-and-freedom-of-black-punks/>

RESEÑAS

Akinci, E. F. (2022, 4 de julio). "BRONX GOTHIC" BY OKWUI OKPOKWASILI. *The Theatre Times*. <https://thetheatretimes.com/bronx-gothic-by-okwui-okpokwasili/>

Allen, J. (2019, 13 de febrero). Justin Allen in Conversation with Nora Chipaumire. *movement research*.

<https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/justin-allen-in-conversation-with-nora-chipaumire/>

Loeffler-Gladstone, N. (2016, 15 de septiembre). Impressions of: nora chipaumire's "portrait of myself as my father" at BAM. *The Dance Enthusiast*.

<https://www.dance-enthusiast.com/features/impressions-reviews/view/nora-chipaumire-portrait-of-myself-as-my-father-BAM>

Loeffler-Gladstone, N. (2019, 16 de enero). New Futures: nora chipaumire's #PUNK 100% POP *N!GGA. The three-part epic brings to life an adolescence informed by music as a gateway into a powerful, assertive selfhood. *BOMB Magazine*.

<https://bombmagazine.org/articles/2019/01/16/new-futures-nora-chipaumires-punk-100-pop-n-gg/>

Mabin, W. (2019, 30 de septiembre). nora chipaumire – #PUNK 100%POP *N!GGA: Challenging societal structures, breaking theatrical norms. *The Dance Journal*.

<https://philadelphiadance.org/dancejournal/2019/09/30/nora-chipaumire-punk-100pop-ngga-challenging-societal-structures-breaking-theatrical-norms/>

Moliner, A., O. Yellow Towel de Dana Michel: El tiempo del cuerpo y la mente en el espacio. *Teatron*.

<https://www.tea-tron.com/alvarooctaviomoliner/blog/2024/03/05/yellow-Towel-de-dana-michel-el-tiempo-del-cuerpo-y-la-mente-en-el-espacio/>

Morelli, D. (2019, 4-12 de enero). *100% POP | SHEBEEN REMIX*. American Realness and JACK.

Performa Magazine. <https://performa-arts.org/magazine/reports-nora-chipaumire>

Sumba, E. O. (2019, 4 de septiembre). 100% POP | In Conversation With Nora Chipaumire.

Griotmag. <https://griotmag.com/en/100-pop-in-conversation-with-nora-chipaumire/>

Soloski, A. (2019, 27 de mayo). Bronx Gothic: one woman shaking oppression to the core. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/stage/2019/may/27/bronx-gothic-okwui-okpokwasili-young-vic-london>

Kenny, G. (2017, 11 de julio). Review: Okwui Okpokwasili's 'Bronx Gothic,' From Stage to Screen.

The New Yorker.

<https://www.nytimes.com/2017/07/11/movies/bronx-gothic-review-okwui-okpokwasili.html>

PÁGINAS WEB

chipaumire, n. (s.f.) *nora chipaumire*. companychipaumire.com. Recuperado 16 de junio, 2022 de

<https://www.companychipaumire.com>

chipaumire, n. (2019d). *PUNK 100% POP*. Arxiu Grec. Recuperado 17 de marzo, 2023 de

<https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/en/show/punk-100-pop>

Kosoko, J. O. (s.f.) *jaamil olawale kosoko*. jaamil.com. Recuperado 30 de noviembre, 2020 de

<https://www.jaamil.com>

Library Of Congress (s.f.). *loc.gov*. Recuperado 12 de septiembre, 2023 de <https://www.loc.gov>

Michel, D. (s.f.) *Dana Michel*. danamicheltv. Recuperado 25 de febrero, 2024 de

<https://www.danamichel.tv>

Michel, D., Barrios, M. (2024). *Dana Michel en conversación con María Berrios* (23 de febrero).

Macba. Recuperado 25 de febrero, 2024 de

<https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/conferencia-taller-dana-michel>

[el](https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/conferencia-taller-dana-michel)

Michel, D. (2024b). *Yellow Towel - Dana Michel* (27 de febrero). lamutant.com. Recuperado abril 12

2024 de <https://www.lamutant.com/portfolio-item/yellow-Towel-dana-michel/>

NAACP (s.f.). *NAACP*. Recuperado 13 de agosto, 2020 de <https://naacp.org>

Okpokwasili, O. (s.f.) *Okwui Okpokwasili Choreographer and Performer Class of 2018*. macfound.org.

Recuperado de <https://www.macfound.org/fellows/class-of-2018/okwui-okpokwasili>

Waterman, B. (2008). *Patti Smith Catches Fire: 1978*. (20 de abril). Neighborhood Scenes, People,

Writing New York. Recuperado de 3 de abril, 2024 de

<https://ahistoryofnewyork.com/2008/04/patti-smith-catches-fire-1978/>

ENCICLOPEDIAS

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024a). Underground Railroad. Encyclopedia Britannica.

Recuperado de 21 de abril, 2024 de

<https://www.britannica.com/topic/Underground-Railroad>

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024b). *tutu*. Encyclopedia Britannica. Recuperado de abril

15, 2024 de <https://www.britannica.com/art/tutu>

Frith, S. (2024, 22 de abril). rock. Encyclopedia Britannica. Recuperado de 23 de abril, 2024 de

<https://www.britannica.com/art/rock-music>

Gorlinski, V. (2014, 31 de enero). chimurenga. Encyclopedia Britannica. Recuperado de 18 de julio,

2023 de <https://www.britannica.com/art/chimurenga>

McSpunk, S. (2005, 26 de abril) sagging. Urban Dictionary. Recuperado de 21 de abril, 2021 de

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=sagging>

Savage, J. (2024, 16 de marzo). punk. Encyclopedia Britannica. Recuperado 30 de marzo, 2024 de

<https://www.britannica.com/art/punk>

Merriam-Webster (s.f.). Negro. en Merriam-Webster.com dictionary. Recuperado de April 1, 2024,

from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Negro>

Stanford (s.f.). Black Nationalism. Stanford University: Martin Luther King Jr. Research Institute.

Recuperado de 14.01.2024 <https://kinginstitute.stanford.edu/black-nationalism>

Oxford English Dictionary, (2024). punk (n.1), sense I.1. Recuperado de 20 de abril, 2024 de

<https://doi.org/10.1093/OED/1387075428>

OTROS

chipaumire, n. (2023) *Programa de formación “creación | reflexión | cuerpo” por África Moment*. 26 de

junio - 6 de julio 2023, Barcelona, Graner.