

Leidys Raisa Castro Silva

Afrodescendientes en la fotografía cubana:

*una mirada a la producción de cinco
artistas visuales (2010-2020)*



Edición, corrección, diseño y composición: *Jadier I. Martínez Rodríguez*
Fotografía utilizada en la cubierta: *Luz* (detalle), de la artista visual Mavel Valdés Campos.

© Leidys Raisa Castro Silva, 2024

© Sobre la presente edición:

Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, 2024

Todos los derechos reservados

ISBN: 978-959-242-234-6

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio, sin la autorización del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello. Todos los derechos de autor reservados en todos los idiomas. Derechos reservados conforme a la ley.

Estimado lector, le estaremos muy agradecidos si nos hace llegar su opinión acerca de este libro y de nuestras ediciones.

Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello
Boyeros 63, entre Bruzón y Lugareño,
Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba.

[IR AL ÍNDICE](#)

Sinopsis

La figura de la mujer afrodescendiente ha sido tratada, desde la época colonial, de diversas maneras en las artes visuales, casi siempre mostrándola como objeto sexual, despersonalizado, sin derechos.

La autora ofrece un recorrido a la cuestión en este trabajo. Además, aborda la representación del cuerpo de las afrodescendientes en la fotografía cubana actual, a través del lente de cinco artistas, desde los referentes teórico metodológicos de la sociología visual y los feminismos negros descoloniales.

Datos de la autora

LEYDIS RAISA CASTRO SILVA. Licenciada en Sociología por la Universidad de La Habana. Master en Desarrollo Social por Flacso. Investigadora del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello. Trabaja la línea de la racialidad, los afrofeminismos descoloniales y la representación de los afrodescendientes en la visualidad cubana.

Índice

PÁGINA LEGAL	2
SINOPSIS	3
DATOS DE LA AUTORA	4
ÍNDICE	5
DEDICATORIA	6
AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
I. FOTOGRAFÍA, GÉNERO Y RACIALIDAD: COORDENADAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PERFILADAS	12
FOTOGRAFÍA Y SOCIOLOGÍA: APORTES DE LA SOCIOLOGÍA VISUAL EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN	12
FOTOGRAFÍA Y REPRESENTACIÓN: LA CREACIÓN DE SENTIDOS E IMAGINARIOS DESDE LO VISUAL	15
FOTOGRAFÍA, GÉNERO Y RACIALIDAD: ARTICULACIONES HISTÓRICAS	17
AFROFEMINISMOS, DECOLONIALIDAD Y MUJERES AFRODESCENDIENTES.....	20
LAS MUJERES NEGRAS Y MULATAS DENTRO DE LAS REPRESENTACIONES VISUALES: EXPERIENCIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.....	25
GÉNERO Y RAZA: UN BINOMIO NECESARIO PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS AFRODESCENDIENTES EN EL DISCURSO VISUAL EN CUBA.....	29
RAZA-GÉNERO Y DESIGUALDADES SIMBÓLICAS: DIÁLOGOS MULTIDIMENSIONALES.....	36
¿POR QUÉ ESTUDIAR LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES NEGRAS Y MULATAS DESDE LA FOTOGRAFÍA CUBANA ACTUAL? RUTAS METODOLÓGICAS SEGUIDAS	38
II. LAS AFRODESCENDIENTES EN LAS ARTES VISUALES CUBANAS: DEL FETICHISMO COLONIAL A LA IMAGEN DE REIVINDICACIÓN SOCIAL	46
FEMINIDADES RACIALIZADAS EN LA VISUALIDAD DECIMONÓNICA CUBANA	48
ENTRE LOS CÓDIGOS REPRESENTACIONALES DECIMONÓNICOS Y LAS NUEVAS EXPRESIONES: LAS AFRODESCENDIENTES EN LA VISUALIDAD NEOCOLONIAL	58
IMÁGENES EN REVOLUCIÓN: DE LA ÉPICA AL ENFOQUE DESCOLONIZADOR.....	62
III. EN BUSCA DE UNA NUEVA IMAGEN DE LA MUJER AFRODESCENDIENTE	70
LA FOTOGRAFÍA AFROFEMINISTA Y DECOLONIAL DE SUSANA PILAR	72
EL DISCURSO QUEER Y DE GÉNERO EN LA FOTOGRAFÍA DE YANAHARA MAURI	79
LA MUJER NEGRA Y MULATA EN LA FOTOGRAFÍA CON ENFOQUE DE GÉNERO DE ANELI PUPO.....	87
LA REIVINDICACIÓN DE LAS AFROCUBANAS DESDE EL LENTE FOTOGRÁFICO DE MAVEL VALDÉS	90
LAS AFRODESCENDIENTES CAPTADAS DESDE LA FOTOGRAFÍA NOVEL DE DELVIS YAMILA	94
IV. FOTOGRAFÍA, ANTIRRACISMO Y FEMINISMOS: NEXOS ENTRE SUBJETIVIDAD Y CREACIÓN VISUAL	96
VISIBILIDAD DE LA MUJER AFROCUBANA EN LA FOTOGRAFÍA: RUPTURA DE IMAGINARIOS Y ESTEREOTIPOS.....	101
¿FOTOGRAFÍA AFROFEMINISTA EN CUBA?	104
CONCLUSIONES	111
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS	126

*A Dylan Alberto, mi tesoro más valioso.
A mi mamá y mi papá, por su amor, ejemplo y sacrificio diario.*

Agradecimientos

A Dios y la Virgencita de la Caridad del Cobre, siempre.

A mi pequeño fabulador Dylan Alberto, por ser surtidor de mis alegrías.

A mi mamá y mi papá, por el amor, el apoyo y el ejemplo moral.

A Yulexis Almeida, amiga y colega, quien con su actitud demuestra que las mujeres Juntas somos luz.

A Rafael Acosta, por sus conocimientos, sugerencias y comprensión; porque siempre encontró un espacio, dentro de su intensa vida profesional, para atender mis dudas.

A las fotografías entrevistadas: Yanahara Mauri, Aneli Pupo, Mavel Valdés y Delvis Yamila, por la disposición, el compromiso ético con la labor que realizan y la responsabilidad profesional y social de realizar un arte desmarcado de estereotipos y prejuicios. A la artista visual Susana Pilar, pues si bien no pude realizarle la entrevista, sí conté con su disposición para formar parte de este estudio.

A mis ancestros, seres de luz, en especial mi abuelito Felo.

A mi familia, esa que se preocupa y se ocupa por mi bienestar y el de mi niño.

A mis colegas-amigas Anette Jiménez, Yeisa Sarduy y Rosilyn Bayona.

A Jorge, por el apoyo tecnológico.

A Leybis Rosales, Sandra Álvarez, Ariel Camejo, Karina Bidaseca, Maykel Lavarrerres, por las sugerencias bibliográficas y los conocimientos aportados.

A FLACSO-Cuba, en especial a las profes Ana Isabel Peñate, Geydis Fundora, Tania Caram, Giselle Armas e Ileana Núñez, porque cada una de ustedes, en los diferentes momentos de esta investigación y desde sus conocimientos, sugerencias y señalamientos, fueron importantes en el resultado final.

A Luis Emilio Aybar y Yisel Rivero, director y vicedirectora de investigación, respectivamente, del ICIC Juan Marinello, quienes impulsaron la realización de este libro.

Agradecimientos especiales a todas las personas anónimas que, de un modo u otro, posibilitaron mi crecimiento profesional.

Introducción

Como bien expresa John Pultz: “El proceso de describir el cuerpo nunca es inocente”.¹ En ese sentido, cuando se analiza el cuerpo de las mujeres afrodescendientes es pertinente tomar en cuenta su ubicación entre racismo y patriarcado, de modo que al encontrarse en el intersticio de ambas formas de dominación, son sujetas a opresiones interseccionales. A lo largo de la historia moderna, ellas han sido representadas de manera desfavorable y estigmatizadas por diversos discursos. En este espacio, las prácticas artísticas han desempeñado un papel transcendental, de modo que las narrativas desde los terrenos del arte pueden ser definidas como un gran ejercicio de dominación racial y heteropatriarcal.

La definición de una belleza exótica, una sexualidad volcánica, la construcción de un espacio marginalizado, o el énfasis en cualidades inmorales, son algunos elementos importantes sobre los que, desde las relaciones de poder y la ideología dominante, se conforma un imaginario sobre las afrodescendientes. Las artes visuales cubanas han sostenido, como tendencia dominante, representar a estas mujeres desde imaginarios y significados que refuerzan estereotipos y saberes coloniales. Este tipo de representaciones visuales han contribuido a reproducir, a nivel simbólico y cultural, desigualdades interseccionales, reforzando procesos de racialización y sexualización del cuerpo de estas mujeres.

El empleo de la categoría afrodescendiente en este estudio, término polisémico y polémico dentro de la intelectualidad cubana, ha sido empleado, a riesgo de incomprensiones, desde dos perspectivas fundamentales. Desde el punto de vista fenotípico: lo afrodescendiente no es suficientemente preciso para dar cuenta de las mujeres negras y mulatas en el contexto cubano, no cuenta con una difusión adecuada y recibe malinterpretaciones en diferentes escenarios. Sin embargo, esta investigación emplea indistintamente el término *mujeres afrodescendientes*, como expresión que aglutina las experiencias comunes de las mujeres negras y

¹ Citado en Rafael Acosta: “Fotografía y racialidad. Imágenes de una ausencia”, p. 111.

mulatas. Lo afro hace referencia a aquellos colectivos de personas que por sus características fenotípicas pueden ser identificados y vinculados de forma visible con un origen africano, condición que históricamente les ha puesto en posiciones subalternas, de explotación y exclusión resultado del racismo imperante en las sociedades coloniales y poscoloniales, lo cual requiere un análisis permanente para remover las brechas injustas que crea y recrea aún en la actualidad.²

Por otra parte, se emplea afrodescendiente como concepto político, que desborda una pertenencia racial determinada para comprenderse como estrategia reafirmativa de lucha y resistencia. Es una categoría reparativa y restaurativa, que reivindica la ascendencia africana en la diáspora global. Unido a estos elementos, el valor práctico y la legitimidad de la afrodescendencia radican en que es una categoría escudada desde el “programa del Decenio Internacional de los Pueblos Afrodescendientes (2014-2024), en el cual los temas de justicia y desarrollo se han hecho explícitos, con el objetivo de garantizar el disfrute de los derechos de las personas de ascendencia africana y su plena inclusión en la sociedad”.³

Los estudios sobre la representación de las afrodescendientes en artes visuales como la fotografía son pertinentes para sociedades poscoloniales, donde además predomina una forma de organización patriarcal, como la cubana. En estos contextos, las categorías raza y género, como construcciones sociales, alcanzan una connotación importante a nivel social y simbólico. Las experiencias raciales y de género mantienen una estrecha interrelación a niveles tales que es difícil separarlas para realizar un riguroso análisis de grupos específicos, como es el caso de las mujeres negras y mulatas.

Lo novedoso del estudio radica en que combina en sus análisis referentes teóricos y conceptos insuficientemente examinados y articulados en las investigaciones sociales realizadas en Cuba. En este sentido, los análisis se realizan desde los presupuestos teórico-metodológicos de la sociología

² Yulexis Almeida: “Presentación”, en *Afrofeminismos: pensamiento, ciencia y acción*, p. 12.

³ María del Carmen Zabala: *Desigualdades por color de la piel e interseccionalidad. Sistematización de investigaciones. Análisis del contexto cubano 2008-2018*, p. 6.

visual y los feminismos negros decoloniales, dos campos emergentes dentro de la academia cubana ya que los estudios desde estas perspectivas analíticas no son mayoritarios en nuestras ciencias sociales. La colonialidad en sus sinergias con el patriarcado siguen fortaleciendo la construcción de feminidades racializadas, trascendiendo los sistemas sociales, de ahí que sea de mucha pertinencia la investigación, pues permite identificar las tendencias de los discursos visuales que pueden posicionar un paradigma emancipador.

En el orden práctico, el estudio responde al macroprograma “Desarrollo humano, equidad y justicia”, el cual constituye uno de los ejes estratégicos del Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social hasta 2030 en Cuba (PNDES-2030). Aporta una mirada hacia la política social cubana, teniendo en cuenta que se cuenta con dos programas nacionales, atendidos directamente por la presidencia del país: Programa Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial y Programa Nacional para el Adelanto de las Mujeres; ambos, desde una lectura interseccional, contemplan acciones puntuales dirigidas al bienestar de las mujeres negras y mulatas en Cuba.

Resulta importante señalar que, aunque la presente investigación se centra en la fotografía como soporte artístico e iconográfico, ello no excluye que la mirada al tema de la representación de las mujeres negras y mulatas, desde una perspectiva racial y de género, propuesta por este estudio, deba transitar por otros soportes visuales como la pintura, el grabado y la caricatura, tipologías visuales que a lo largo de la historia visual nacional, han constituido medios importantes en la representación de las afrocubanas.⁴

⁴ Desde estos medios visuales, antecesores de la fotografía como arte, se trazaron miradas, códigos y símbolos que, posteriormente, fueron empleados por la fotografía artística.

I. Fotografía, Género y Racialidad: coordenadas teórico-metodológicas perfiladas

El análisis desde los presupuestos teórico-metodológicos de la sociología visual y los feminismos negros decoloniales aporta un marco interpretativo novedoso. Ambos constituyen campos emergentes dentro de la academia cubana, de tal modo que, los estudios desde estas perspectivas teóricas no son mayoritarios. Incluso, es válido acotar que la sociología visual constituye una de las subdisciplinas especiales de la ciencia sociológica que es prácticamente inexplorada dentro de las ciencias sociales en Cuba. En consecuencia, lo que de un lado puede ser una limitación se convierte en una oportunidad para construir rutas teóricas y metodológicas que amplíen, enriquezcan y fortalezcan una disciplina especial dentro de la Sociología.

Fotografía y Sociología: aportes de la sociología visual en el estudio de la imagen

La sociología visual, como disciplina sociológica institucionalizada, es un campo de estudio poco conocido y relativamente nuevo dentro de la investigación social, resultado de su tardía institucionalización académica. Este campo de estudio se nutre de diferentes referentes teóricos y metodológicos que rebasan la disciplina sociológica. De ahí que, la sociología visual está marcada por la interdisciplinariedad, donde diferentes disciplinas han realizado importantes aportes epistemológicos a la comprensión científica de la imagen.⁵ En ese sentido, ¿qué es la sociología visual? ¿Cuál es su importancia? ¿Qué relación existe entre imagen y contexto social?

La sociología visual nace con el afán de investigar un ámbito de gran interés e importancia, y de hacerlo desde una perspectiva propia, en muchos casos de un lenguaje propio. Dado que la imagen constituye un hecho social

⁵ Desde la sociología se destacan las clásicas investigaciones de Erving Goffman, Howard Becker y Pierre Bourdieu. Igualmente resultan relevantes los ensayos críticos de Susan Sontag y John Berger, así como las elaboraciones filosóficas y el análisis semiótico de la imagen desarrollados por Roland Barthes. A esta lista es fundamental sumar el enfoque crítico de Walter Benjamin. Consúltese Leidys Raisa Castro: *La representación de las mujeres negras y mulatas en la producción fotográfica de un grupo de artistas visuales cubanas*.

de suma importancia, presente en los diferentes ritos sociales, la sociología como ciencia debe ocuparse de la investigación de los fenómenos visuales. Al respecto:

[...] la Sociología Visual se plantea la imagen como un texto y se pregunta qué quiere decir exactamente, o cómo dice lo que dice. Y si la imagen se encuentra en la mayoría de los procesos sociales, cabe preguntarse si influye en ellos, cuál es su papel en la producción y reproducción de relaciones sociales, en la legitimación de estructuras sociales, en la construcción de identidades, en la interacción social. Porque la Sociología visual no trata de lo visual. Trata de las relaciones y procesos sociales incluidos en lo visual.⁶

Desde esta disciplina, las imágenes pueden ser empleadas en varios sentidos que van desde retratar y describir hasta analizar diferentes fenómenos sociales. Por otra parte, dentro de las múltiples imágenes presentes en el entramado social, la sociología apuesta por el análisis de los contenidos presentes en la fotografía y el video, de modo que el presente estudio incorpora herramientas teóricas de dicho campo del saber sociológico para analizar fotografías.

El análisis de los fenómenos visuales se encuentra en la misma base del saber sociológico. En ese sentido, se hace pertinente remarcar que la fotografía y la sociología han recorrido un largo camino de la mano, ambas comparten un período histórico y un territorio para su nacimiento (Europa del siglo XIX).⁷ Comparten además un mismo espíritu: introducirse en las dinámicas sociales. La fotografía, al ser, desde sus inicios, un instrumento de exploración de la sociedad, es un insumo fundamental para la sociología.⁸ El

⁶ José M. Echavarren: Sociología Visual: la construcción de la realidad social a través de la imagen, p. 2.

⁷ La fotografía se desarrolló a partir de los trabajos de Joseph Niepce (1765-1833) y Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), esfuerzos que culminaron con la presentación en público de su invento en la Academia de las Ciencias de París en agosto de 1839. Esta fecha coincide con los primeros trabajos de Augusto Comte, uno de los padres fundadores (también francés) de la Sociología.

⁸ En la comprensión de la fotografía desde la ciencia sociológica, destacan las teorizaciones realizadas por Goffman y Bourdieu, las que tienen en común el cometido social atribuido a la imagen fotográfica, así como su interdependencia con el tejido social.

valor sociológico de las imágenes fotográficas viene dado porque ellas tienen diversas funciones sociales que van desde la descripción y la explicación visual de los males sociales hasta el conocimiento crítico y la denuncia de determinadas problemáticas de la sociedad, e incluso, también pueden ser empleadas para provocar la acción social.⁹

En otro orden de ideas, la fotografía puede ser construida como: un instrumento de análisis social, un objeto artístico, un vestigio que dé cuenta de un pasado histórico-cultural, la herramienta para modular una apariencia deseada, etc., posibilidades que, por demás, no son excluyentes, sobre todo, si responden a un análisis de tipo sociológico. En esta dirección, y dado que en la presente investigación se analizan imágenes fotográficas realizadas por artistas, es pertinente definir qué vamos a entender por fotografía artística:

La fotografía es la inmortalización de la mirada de un artista ante un instante, un momento. Este momento es visionado por el espectador desde otra perspectiva espacio-temporal y desde otro contexto histórico. Cada mirada es única y muy personal, lo que da lugar a diferentes interpretaciones sobre una misma obra. La fotografía es testigo de la historia, documenta y retrata tanto la historia en mayúsculas como la de las vidas privadas de las personas.¹⁰

Como todo el arte contemporáneo, la fotografía artística está compuesta por elementos tomados de la realidad pero que salen de su contexto cotidiano para convertirse en arte, representando lo que los/as artistas desean comunicar, pero con mayor presencia de simbolismos. Entonces, la fotografía artística “también se puede emitir un mensaje, que no solo se trata de ser algo estético, sino que al igual que un dibujo, escultura o pintura, también parte de una idea”.¹¹

⁹ Jesús M. de Miguel y Omar G. Ponce de León: “Para una sociología de la fotografía”, p. 86

¹⁰ Ana M. Muñoz y M. B. González: “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”, pp. 40-41.

¹¹ Fernando B. Morocho: *La fotografía artística como medio expresivo y cuestionador social de una realidad*, p. 3.

Dicha escenificación siempre responde a determinados modelos culturales, valores y normativas socialmente aceptados. Cada fotografía refleja un punto de vista, un ángulo de visión y determinados aspectos seleccionados por el fotógrafo. En este sentido, las imágenes fotográficas deben comprenderse como reflejo de determinados aspectos de la realidad, donde la subjetividad tiene un peso importante en el proceso creativo, por lo que la fotografía debe comprenderse como una representación.

Fotografía y representación: la creación de sentidos e imaginarios desde lo visual

En la comprensión de la fotografía como una representación son significativos los aportes de los Estudios Culturales, “por su análisis de las prácticas simbólicas, clasificatorias y, en resumen, creadoras de sentido que se encuentran en el centro de toda la producción y consumo cultural”.¹² Desde esta propuesta teórica, Stuart Hall señala que toda fotografía debe ser leída más allá de su presunta fidelidad y objetividad, para ser entendida como representación.

Tal como plantea este autor, la representación es “un proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (ampliamente definido como un sistema que utiliza signos, cualquier sistema de signos) para producir sentido”.¹³ Dicho proceso, al decir del autor, es profundamente subjetivo, de manera que somos las personas —dentro de las culturas humanas—, los que hacemos que las cosas signifiquen, los que significamos. La representación opera en el horizonte del relativismo cultural, de modo que los significados pueden variar de un universo cultural a otro (enfoque constructorista). De acuerdo con este enfoque, son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales, lingüísticos y representacionales de su

¹² J. Evans y Stuart Hall: “¿Qué es la cultura visual?”, p. 94.

¹³ Stuart Hall: “El trabajo de la representación”, p. 42.

cultura para construir sentido y hacer algo significativo para comunicarse con otros acerca de ese mundo.¹⁴

Grosso modo, el trabajo de la representación constituye el ejercicio por el cual extraemos y dotamos de significado, como parte de un proceso de internalización de códigos o convenciones culturales. Por esa razón, “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje”¹⁵, entendido este lenguaje en sus diversas expresiones, donde el visual es un eje importante en la construcción de significados e imaginarios sobre múltiples procesos sociales.

Por lo que los “mapas de sentido”, de los cuales nos habla Stuart Hall,¹⁶ permiten que toda construcción y lectura visual sea sobre la base de modelos culturalmente aceptados. En ese sentido, la fotografía, como representación, responde a códigos aceptados socialmente, ya que constituye “una superficie codificada”.¹⁷ De ahí que la imagen fotográfica integra un conjunto de signos visuales y símbolos que deben ser leídos contextualmente.

Sobre lo esbozado anteriormente, la imagen fotográfica debe ser entendida como espacio que produce y representa significados anclados en el imaginario colectivo.¹⁸ Por su parte, Peter Burke señala que las imágenes “dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación”.¹⁹ Esta idea resulta crucial porque supone que a través de la fotografía se puede analizar el modo en el que los/as creadores/as conciben la realidad social, en cuanto a la legitimación o subversión de determinados

¹⁴ Para un acercamiento a otros enfoques de la representación, consúltese Stuart Hall: “El trabajo de la representación”.

¹⁵ Stuart Hall: “El trabajo de la representación”, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, p. 16.

¹⁸ Véase entre las referencias bibliográficas de este texto a Peter Burke; J. Fontcuberta; M. Manfredi.

¹⁹ Citado en Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, p. 15.

esquemas de pensamiento, léase, estereotipos sociales, símbolos y cánones sobre determinados grupos y problemáticas sociales.

Fotografía, género y racialidad: articulaciones históricas

Desde su mismo nacimiento, la fotografía ha estado fuertemente masculinizada, de modo que la representación de las mujeres responde a una superficie visual creada por hombres.²⁰ La fotografía nacida en la primera mitad del siglo XIX es, como el resto de áreas artísticas, un ámbito dominado por los hombres, cuyas representaciones tributan a apuntalar el discurso patriarcal a nivel social. En los años sesenta del siglo XX, con el auge definitivo de la reivindicación del movimiento feminista, las mujeres se revelan a través de la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal, reivindicando así, el poder de construcción de su propia imagen, mediante el uso de sus cuerpos como espacios de creación y crítica.²¹

En otro orden de ideas, el descubrimiento de la técnica fotográfica, e incluso, de la fotografía como arte y registro documental, es paralelo, histórica y contextualmente al proceso de colonización europea hacia los territorios americanos. En este contexto comenzaron las primeras representaciones acerca de la otredad, que influenciaron profundamente las concepciones de raza, diferencia e identidad, muchas de las cuales tienen vigencia en el presente.²²

La fotografía, al constituir un medio originado en Europa, en plena expansión del colonialismo, participa de manera activa en la propia reproducción de los ideales colonialistas.²³ Las imágenes devueltas por el

²⁰ Profundizar en las siguientes fuentes consultadas: S. Carro: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*; M. A. Almonacid: *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica*; Ana M. Muñoz, y M. B González: “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”; M. B. González: *Fotografía, Mujer e Identidad.: imágenes femeninas en la fotografía desde finales de 60*.

²¹ Ana M. Muñoz, y M. B González: “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”.

²² Laura Ribero: *Alteridad y Colonialismo. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea*.

²³ Para profundizar en estas ideas, consúltese: Rafael Acosta: “Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia”; Laura Ribero: *Alteridad y Colonialismo. La construcción de*

obturador son, como tendencia, una representación afianzadora del eurocentrismo. Así que las primeras imágenes que se produjeron hacia los temas de la racialidad y la otredad, estuvieron marcadas por un sesgo etnocentrista y discriminatorio hacia otras etnias y formas culturales.

En la región de América Latina se destaca el trabajo de Deborah Poole. A partir de un amplio repertorio de imágenes visuales y representaciones de indios andinos, esta autora analiza el papel de esas imágenes, fundamentalmente fotográficas, en la consolidación del discurso racial moderno.²⁴ Por su parte, Laura Ribero traza un hilo conductor desde las imágenes elaboradas en la colonia hasta las propuestas fotográficas actuales, para lo cual emplea “un componente sociológico con relación al análisis de la imagen fotográfica”.²⁵

En efecto, los discursos en torno a cuestiones referidas al género y la racialidad han estado representados con un amplio matiz de estereotipos, propios de lógicas del funcionamiento racializado y patriarcal de la realidad social. De este modo, mandatos hegemónicos potenciados por la colonialidad, la ideología del racismo y el patriarcado, han logrado perpetuarse, pero también desmontarse, entre otros elementos, por los discursos y las imágenes fotográficas. En este caso, el breve repaso a las conexiones de la fotografía con los discursos sexo-genéricos y raciales, ha tenido la utilidad de mostrar el papel de aquella en la construcción de narrativas hegemónicas en torno a determinados grupos sociales, tradicionalmente estereotipados por medio de la visualidad hegemónica.

Por otra parte, la fotografía también tiene la utilidad de representar imaginarios emergentes, ideas disruptivas, que permiten resemantizar las relaciones de poder racializadas y sexualizadas. Tal como plantea Adamovsky: “la cultura visual es uno de los recursos fundamentales para la construcción

imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea; Deborah Poole: Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes; Jan P. Nederveen: Blanco sobre negro. Las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental.

²⁴ Deborah Poole: *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes.*

²⁵ Laura Ribero: *Alteridad y Colonialismo. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea*, p. 13.

de la hegemonía, pero también es un terreno fértil para los ejercicios contrahegemónicos”.²⁶ De ahí que la fotografía y la visualidad, en sentido general, sean empleadas con sistematicidad como espacio de enunciación contrahegemónica, para interpelar discursos dominantes.²⁷

Adolfo Colombres²⁸ nos invita a *descolonizar de la mirada*, proceso en el que la construcción visual contrahegemónica desempeña un papel central. En el marco de dicho proceso de deconstrucción del ver son interesantes algunos estudios realizados por académicos regionales.²⁹ Estos trabajos tienen en común el análisis de representaciones visuales contrahegemónicas sobre determinados grupos sociales (negros e indígenas), subalternizados desde el discurso dominante.

El presente estudio incorpora las ideas anteriores sobre el papel de la visualidad en la reproducción y deslegitimación de lógicas dominantes, de discursos tradicionales referidos a la racialidad y al género. Los textos e investigaciones referidas, aunque relevantes en la comprensión de cómo las artes visuales han cooperado en la permanencia o desmontaje de representaciones, estereotipos, saberes y significados racistas y sexistas, tratan de manera fragmentada las experiencias del género y la raza en las experiencias concretas de grupos sociales periféricos, como son las mujeres afrodescendientes.

Estos estudios no incorporan un análisis articulado en la comprensión de cómo estos conceptos se articulan dentro de los lenguajes visuales y, por tanto, pierden de vista las opresiones interseccionales contenidas en los discursos visuales, hegemonías estas que sitúan a las mujeres racializadas en posiciones de desventaja simbólica. En este punto, es importante añadir que el lenguaje visual, específicamente el fotográfico, es sólo uno de los tantos discursos sociales que tratan de manera estereotipada y discriminatoria a

²⁶ Citado en Alejandro de la Fuentes: “El arte afrolatinoamericanos”, p. 461.

²⁷ Véase: Alejandro de la Fuente: “El arte afrolatinoamericanos”.

²⁸ Adolfo Colombres: *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación*.

²⁹ Consultar: J. Pereyra: “Espacios Imaginarios: Las artes plásticas como reflexión afrodiaspórica”; G. D. González y J. Piancatelli: “La imagen fotográfica en la construcción de identidades étnicas indígenas. Una aproximación”.

las mujeres negras y mulatas, víctimas de la interdependencia de los sistemas de dominación racista y sexista.

El territorio de las artes visuales, en sentido general, del cual la fotografía forma parte, ha sido históricamente un espacio privilegiado tanto para legitimar como para subvertir las representaciones y los imaginarios sociales de determinado contexto. La superficie visual se ha tornado cuestionadora, incisiva, en un ejercicio que apuesta por poner en crisis las estereotipadas representaciones hegemónicas³⁰ sobre determinadas dinámicas y grupos sociales subalternizados desde el discurso dominante, entre los que se destacan las mujeres, las poblaciones afrodescendientes, la comunidad no cis-heteronormativa, las personas empobrecidas, la población migrante, etc. En sintonía con estos argumentos, y reconociendo el papel de la imagen y de lo visual en la configuración de determinados imaginarios y prácticas culturales, ¿cómo el feminismo y el enfoque decolonial han interpelado las representaciones construidas sobre las afrodescendientes?

Afrofeminismos, decolonialidad y mujeres afrodescendientes

Este epígrafe constituye una antesala para entender las críticas formuladas por los feminismos negros decoloniales a la visualidad construida en torno a las mujeres afrodescendientes. En primer lugar, es preciso señalar que hablar de género y de “raza” como elementos de desigualdad es en cierto sentido reduccionista si no se enmarca en las condiciones en las que ambas categorías emergieron como vehículos de la opresión. El movimiento feminista negro³¹ surgió en la confluencia (y tensión) entre dos movimientos, el abolicionismo y el sufragismo, en una difícil intersección.

³⁰ Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*.

³¹ El feminismo negro surge en un contexto esclavista, a diferencia del feminismo blanco, que tiene su momento fundacional en la Ilustración y reproduce la racionalidad del pensamiento ilustrado. De modo que establece una ruptura con la forma ilustrada de construir conocimientos para desplazarse hacia una concepción inclusiva de saberes, lógicas, actrices sociales. Para profundizar sobre estas ideas, véase: Mercedes Jabardo: “Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro”, p. 28.

Aun teniendo una presencia relevante en ambos, la combinación de racismo y sexismo terminó excluyendo a las mujeres negras de ambos.³²

Un texto fundacional del feminismo negro lo constituye *¿Acaso no soy una mujer?*, histórico alegato pronunciado por Sojourner Truth en la Convención de Mujeres celebrada en Ohio (1851). La intersección de la raza con el género, que desde el sistema hegemónico construye a las mujeres negras como no-mujeres, reaparece en el discurso de Sojourner en términos inclusivos.³³ También encontramos referencias a las intersecciones entre raza y género en el contexto poscolonial latinoamericano, por ejemplo, en los escritos encontrados en las páginas de la Revista *Minerva*,³⁴ así como en las ideas ofrecidas por Matto de Turner.³⁵

Las experiencias personales derivadas de la opresión racial y sexual y su cuestionamiento al sistema de representación política, constituyen los catalizadores del pensamiento feminista negro contemporáneo, cuyas bases quedaron fundadas por la *Declaración feminista negra de la Colectiva Río Combahee*, realizada en abril de 1977. Esta primera declaración afrofeminista plantea lúcidamente la propuesta política de esta colectiva de mujeres racializadas, quienes estaban comprometidas en luchar contra las variadas opresiones inherentes a la estructura capitalista: racista, sexista, clasista y heteronormativa. La necesidad de deconstruir el sujeto mujer como categoría monolítica y homogénea es parte del consenso teórico de feministas afronorteamericanas como Audre Lorde, Angela Davis y bell hooks.³⁶

Las feministas negras, sin declararlo en sus inicios, ya tenían una mirada interseccional de las relaciones sociales, donde la pertenencia sexo-genérica, racial, etaria, clasista, la orientación sexual, entre otras, se

³² Mercedes Jabardo: Mercedes Jabardo: "Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro", p. 27.

³³ *Ibíd.*, p. 29.

³⁴ Leidys Raisa Castro: "Mujeres intelectuales negras en la sociedad colonial cubana: las escritoras de *Minerva*".

³⁵ Yulexis Almeida: *Un análisis de las oportunidades de acceso a la educación superior cubana desde una perspectiva interseccional*, p. 26.

³⁶ Para profundizar sobre este tópico, consúltese: Angela Davis: *Mujeres, raza y clase*; Bell hooks: *El feminismo es para todo el mundo*; Audre Lorde: *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*.

articulan en una compleja red de opresiones. La interseccionalidad como concepto analítico fue propuesto en 1989 por la jurista afronorteamericana Kimberlé Crenshaw “para colocar una perspectiva relacional que evidenciara cómo distintos discursos y diversos sistemas de opresión se articulan cuando son interconectadas categorías como clase, raza, sexualidad, sexo”.³⁷

Esta perspectiva teórico-metodológica busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder,³⁸ análisis presentes desde los inicios del pensamiento feminista negro. De ahí que el feminismo negro ha contribuido a completar la teoría feminista y la teoría del racismo, al explicitar las múltiples opresiones de las mujeres en las que la raza, la clase, el género y la sexualidad son variables interdependientes, lo que la feminista afronorteamericana Patricia Hill Collins denomina “matriz de dominación”.³⁹

Siguiendo los análisis de la feminista negra caribeña Violet Eudine, otra valiosa aportación del feminismo negro contemporáneo ha sido “exponer y problematizar la raza/el racismo como relación social compleja que a su vez complejiza otras relaciones sociales de dominación”.⁴⁰ La autora sostiene que constructos sociales como hogar, familia y sexualidad son desestabilizados por los análisis del feminismo negro. La sexualidad es uno de los elementos que ha tenido connotaciones diferenciadas en base a la pertenencia racial. Las prácticas sexuales de las mujeres negras han sufrido procesos de cosificación, mercantilización y patologización que les han atribuido impulsos sexuales desenfrenados y salvajes⁴¹ en contraste con las

³⁷ Ochy Curiel: *La crítica postcolonial desde el feminismo antirracista*, p. 39.

³⁸ Mara Viveros: *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*.

³⁹ Patricia Hill Collins: Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro.

⁴⁰ La incorporación de la raza y el racismo en los análisis feministas dominantes hubiera significado un giro sustancial al objeto de conocimiento y a los desarrollos teóricos realizados por las mujeres blancas. De manera que el patriarcado y la discriminación sexista ya no hubieran sido el único marco explicativa ante la situación que atravesaban las mujeres. Ello explica la resistencia que mostraron las feministas blancas ante el desarrollo del feminismo negro. Violet Eudine: “Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña”.

⁴¹ Violet Eudine: “Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña”, p. 13.

ideas construidas en torno a las mujeres blancas, quienes han sido la encarnación de la virginidad y la pureza.

Otro elemento central complejizado desde los postulados feministas negros es la cuestión de la estética negra. En su texto *Alisando nuestro pelo*, la feminista afronorteamericana bell hooks teoriza en torno a cuestiones referidas al cabello natural de las mujeres afrodescendientes. Esta pensadora es, sin dudas, una de las feministas negras que mejor ha profundizado en las prácticas estéticas de las afrodescendientes, como derivada de los mecanismos de dominación racista y patriarcal. El cabello es central en la construcción de la femineidad hegemónica. El atractivo físico como directamente proporcional al alisamiento del cabello, es una de las tesis racistas que bell hooks desmitifica en su texto. Al respecto, señala:

[...] el grado en que las mujeres negras perciben su pelo como el enemigo, como un problema que debemos resolver, un territorio que debemos conquistar. Sobre todo, es una parte de nuestro cuerpo de mujer negra que debe ser controlado. La mayoría de nosotras no fue criada en ambientes en los que aprendiéramos a considerar nuestro cabello como sensual o hermoso en un estado no procesado.⁴²

Los feminismos negros constituyen marcos explicativos que colocan en el núcleo de sus análisis a las mujeres “no blancas”, racializadas e hipersexualizadas por las lógicas de poder colonialista, racista y sexista. Estas propuestas teóricas han encontrado resonancia en otras latitudes, como la región latinoamericana, cuyas marcas de colonialidad ha tenido mayores efectos desfavorables sobre las mujeres afrodescendientes. Como defensoras de un pensamiento afrofeminista propio, capaz de articular las diferentes opresiones que atraviesan a las mujeres dentro del contexto latinoamericano y caribeño, se destacan las propuestas de Lélia Gonzales,

⁴²bell hooks: *Alisando nuestro pelo*, p. 7.

con su concepto de *Amefricanidad*⁴³ y Sueli Carneiro con su propuesta de “ennegrecer al feminismo y feminizar la lucha antirracista”.⁴⁴

En este orden, la feminista decolonial María Lugones propone un análisis complejo de la situación de las mujeres racializadas, donde problematiza y sitúa las relaciones sexo-genéricas y las raciales mediadas por el largo proceso de colonización que llega hasta nuestros días bajo el nombre de colonialidad del poder, del ser, del saber, del ver, etc. A partir de una crítica a la colonialidad del poder propuesta por el académico peruano Aníbal Quijano⁴⁵, la autora propone la colonialidad del género como la resultante del Sistema Moderno/Colonial de género.⁴⁶ Dicha propuesta permite analizar la realidad de las mujeres racializadas dentro del escenario latinoamericano y caribeño, quienes llevan las marcas de la colonialidad del género, en la intersección de la raza, el género y otras potentes marcas de sujeción o dominación.

También desde el pensamiento feminista decolonial, la académica y activista colombiana Mara Viveros muestra la interdependencia de la raza y el sexo/género, ambos como constructos producidos y reproducidos histórica, social y culturalmente. La articulación entre racismo y sexismo, como sistemas de dominación fijados por las dinámicas de la colonialidad, es sintetizada por la autora como “sexualización de la raza y racialización de la sexualidad”.⁴⁷

Resumiendo, todas estas propuestas y análisis efectuados por las feministas negras y decoloniales constituyen referentes teóricos importantes que se enfrentan a la colonialidad inscrita en nuestras sociedades. Son propuestas que complejizan el análisis del entramado de poder

⁴³ Proceso histórico de resistencia, de reinterpretación, creación de nuevas formas culturales que tiene referencias en modelos africanos, pero que rescataba otras experiencias históricas y culturales y que conllevaba a una construcción de una identidad particular, una mezcla de muchas cosas a la vez. Información más detallada en: Lélia Gonzales: “A categoria político-cultural de amefricanidade”.

⁴⁴ Sueli Carneiro: “Ennegrecer al feminismo”.

⁴⁵ Aníbal Quijano: “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”.

⁴⁶ María Lugones: “Colonialidad y género”.

⁴⁷ Mara Viveros: “La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual”.

en las sociedades de hoy, articulando categorías como la raza, la clase, el sexo y la sexualidad desde las prácticas políticas⁴⁸.

La pertinencia de los análisis desde este marco referencial radica justamente en que “el feminismo negro demostró que el patriarcado tiene efectos diferentes en las mujeres y los hombres cuando se relacionan construcciones sociales asignadas al sexo y la raza”.⁴⁹ En este sentido, estos postulados son importantes para analizar cómo desde las artes visuales se potencian determinadas representaciones e imágenes visuales que tributan a la reproducción de imaginarios y saberes hegemónicos.

Las mujeres negras y mulatas dentro de las representaciones visuales: experiencias teóricas y prácticas artísticas

Los aportes de la feminista afronorteamericana bell hooks sobre las representaciones de las mujeres afrodescendientes dentro del mercado cultural contemporáneo, resultan de utilidad teórica y epistemológica para este estudio, por el análisis histórico, interseccional y decolonial que realiza la autora. Existe una conexión entre las representaciones contemporáneas y los tipos de imágenes popularizadas a partir de la esclavitud ya que la disponibilidad, demonización e inferiorización del cuerpo femenino racializado y su potencialidad erótica es resultante de la esclavitud y el legado colonial.

Al respecto, bell hooks señala:

Del mismo modo que las representaciones decimonónicas de los cuerpos femeninos negros eran construidas para subrayar que esos cuerpos eran sacrificables, las imágenes contemporáneas dan un mensaje similar. La sexualidad femenina negra ha sido representada en la iconografía racista/sexista como más libre y liberada (...), el cuerpo femenino negro recibe atención sólo cuando es sinónimo de accesibilidad, cuando presenta desviaciones sexuales.⁵⁰

⁴⁸ Ochy Curiel: “La crítica postcolonial desde el feminismo antirracista”, p. 51.

⁴⁹ Yulexis Almeida, *Un análisis de las oportunidades de acceso a la educación superior cubana desde una perspectiva interseccional*, p. 27.

⁵⁰ bell hooks: *Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra*, pp. 33-35.

En el caso específico de la fotografía, bell hooks señala que las mujeres negras son incluidas en las revistas de una manera que tienden a reinscribir los estereotipos prevalecientes. Mientras “las modelos de piel más oscura lo más probable es que aparezcan en fotografías en las que sus rasgos son distorsionados, las mujeres birraciales tienden a prevalecer en imágenes sexualizadas”.⁵¹ Estas representaciones estereotipadas asignadas a las mujeres afrodescendientes están configuradas desde el patriarcado racista, que denigra el cuerpo femenino mediante la construcción de una visualidad cargada de contenidos racistas y sexistas.⁵² Diferentes investigaciones realizadas en nuestro contexto regional, a partir del análisis de las representaciones de las mujeres afrodescendientes dentro de las creaciones fotográficas contemporáneas, identifican visiones estereotipadas y sexualizadas al respecto.⁵³

Por otra parte, otros estudios realizados por investigadores latinoamericanos⁵⁴ refieren al papel de las artes visuales, y dentro de ellas la fotografía, en la deconstrucción de narrativas dominantes. Estas indagaciones llevan tras de sí la interrogante: “¿El arte tiene también el poder de producir contraimágenes corporales que ayudan a poner en circulación otros discursos que desvirtúan los mandatos hegemónicos sobre los cuerpos?”⁵⁵

⁵¹ *Ibidem*, p. 43.

⁵² Estas cuestiones han sido abordadas y contrastadas empíricamente por investigaciones realizadas en América Latina. Estos estudios dan cuenta de la presencia de estereotipos racistas y sexistas, instaurados por el colonialismo y que se han ido reacomodando y resignificando en la cultura contemporánea a partir de procesos de colonialidad. Por ejemplo, véase: S. Sabelli: *La herencia del colonialismo en las representaciones contemporáneas del cuerpo negro femenino*; M. D. Jiménez: *Los estereotipos de la sexualidad de la mujer negra latinoamericana*.

⁵³ Para un acercamiento a este tópico, consúltese: E. Lamborghini y L. Geler: *Presentación del debate: Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo “negro” en Argentina, siglos XX y XXI*; M. Ragel y J. Feres: *Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro*; Ch. Silva: *Fotografías de amas de leche en Bahía. Evidencia visual de los aportes africanos a la Familia esclavista en Brasil*; María De María: *Entre la acción y la representación. Los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman desde la mirada del arte contemporáneo*; V. Brayan: *Sistema social racializado: representaciones de las mujeres negras en Colombia durante el período 2001 -2018*.

⁵⁴ L. Geler: *Afrolatinoamericanas... una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires*; Sol A. Giraldo: *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*; Suset Sánchez: *Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano*.

⁵⁵ Sol A. Giraldo: *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, p. 10.

Desde el arte se abre “la posibilidad de fisurar esencialidades estereotipadas”,⁵⁶ afirmación contrastada al analizar la obra de la artista visual colombiana Liliana Angulo. Estamos frente a la obra de una artista plástica afrocolombiana comprometida con la ruptura de representaciones estereotipadas de los cuerpos de las mujeres negras en Colombia.

Al respecto, la estudiosa Sol A. Giraldo refiere que:

Esta artista ha realizado quiebres definitivos en la representación sexista y racista de los cuerpos en Colombia, desde la constitución del país hasta nuestros días. Los cuerpos que ha mirado y representado Angulo son poco ejemplares, no universales y apenas humanos para una perspectiva occidental, colonial y patriarcal. Su obra por lo general se centra en mujeres (cuerpo periférico frente al universal masculino), que no aspiran a ser deseables en los términos del juego visual androcéntrico (primera herejía), que además son afrodescendientes (segunda herejía) y, por si fuera poco, son populares (tercera herejía), completando una cadena triple de marginamientos.⁵⁷

Especialistas en artes visuales como las investigadoras Suset Sánchez y Sol Astrid, analizan las intersecciones del género con la raza dentro de las artes visuales contemporáneas en América Latina y el Caribe. Estos estudios examinan los lugares de enunciación desde los que determinadas prácticas artísticas interpelan al sistema moderno-colonial de género para articular una performatividad que cuestiona los esencialismos identitarios atravesados por categorías como raza, clase, género y sexualidad, donde las mujeres afrodescendientes resultan las más afectadas y discriminadas desde los relatos visuales tradicionales. Muestran una representación insurgente y decolonial, en tanto las afrodescendientes son simbolizadas en franca oposición a los discursos racializados.

Entre las principales voces dentro del contexto latinoamericano, en cuanto al abordaje de las estéticas decoloniales desde el Sur global se

⁵⁶ L. Geler: *Afrolatinoamericanas... una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires*, p. 369.

⁵⁷ Sol A. Giraldo: *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, p. 10.

destaca la académica y feminista decolonial argentina Karina Bidaseca.⁵⁸ “Arte y feminismo poscoloniales y descoloniales se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur y las corpo-bio-políticas de lxs artistas”.⁵⁹ En este sentido, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos subversivos que desafían los sentidos sedimentados.

Las estéticas feministas, situadas y liberadoras como las que practican diferentes artistas del Sur global permiten romper con el legado de victimización y violencia.⁶⁰ Entre las principales categorías y conceptos que, a juicio propio, incorporan las feministas decoloniales para examinar las artes visuales, los cuales resultan valiosos dentro de esta investigación, se destacan “cicatriz colonial”⁶¹; arte queer⁶² y su imbricación con la descolonización; el arte de la performance como una estrategia de resistencia contra la violencia patriarcal y racista; así como la descentralización y cuestionamiento de las coordenadas de género desde las prácticas artísticas regionales.⁶³

⁵⁸ Es una de las coordinadoras del curso de posgrado de CLACSO *Escritos sobre el cuerpo: estética situada y Decolonialidad del poder*, propuesta formativa que articula enfoques feministas, interseccionales, decoloniales y queer en el análisis de las creaciones visuales, de cuyos análisis y enfoques epistémicos se sustenta el presente estudio. Demandamos de dichas conexiones teóricas pues se considera la colonialidad como una herida abierta que se plasma en los cuerpos como una marca indisoluble.

⁵⁹ Karina Bidaseca: *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista decolonial*, p. 37.

⁶⁰ Karina Bidaseca: *Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur*, CLACSO, 2022. Véase, además: Programa Académico del Curso “Escritos sobre el cuerpo: estética situada y Decolonialidad del poder”.

⁶¹ Aborda la latencia de la cicatriz colonial en los cuerpos de mujeres colonizadas y marcadas por sus pertenencias raciales, de género, de clase, etc., al tiempo que da cuenta de que la identidad y la historia son partes inseparables del cuerpo humano. Karina Bidaseca: “La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau”.

⁶² Para lo cual es inevitable recurrir a algunos postulados de Judith Butler y su propuesta de la performatividad del género. Al mismo tiempo reflexiona sobre las luchas de las mujeres, de la comunidad negra y LGBTQI+.

⁶³ Consúltese: Gastón Alzate: “Un Espectáculo No Apto Para Mochos: Astrid Hadad y Sus Tarzanes”; Sonia Cejudo-Escamilla: “El cuerpo performativo de Regina José Galindo: El género y el deseo en sus obras de 2012”.

Género y Raza: un binomio necesario para la comprensión de las afrodescendientes en el discurso visual en Cuba

Para comprender la construcción de las feminidades racializadas dentro del escenario cubano, son importantes aportes investigativos multidisciplinares,⁶⁴ los cuales han enriquecido notablemente la historiografía cubana, pues constituyen acercamientos complejos y decoloniales en el estudio del lugar de las mujeres afrodescendientes en la Cuba colonial. Además, estos aportes son sustanciales en la comprensión de algunos imaginarios y estereotipos racistas/sexistas persistentes en la actualidad, donde estas mujeres siguen siendo catalogadas a partir de significados e ideas racializadas e hipersexualizadas.

La antropóloga histórica Verena Stolcke fue pionera en articular el estudio de género y raza para analizar la sociedad cubana del siglo XIX; una sociedad cuya ideología dominante gravita en el racismo y el patriarcado, los que en su intersección ubican a las mujeres afrodescendientes en una condición desfavorable a nivel de estructura y de subjetividad social. De ahí que este entrecruzamiento de las desigualdades raciales y de género, ubica al cuerpo afrodescendiente en múltiples discriminaciones objetivas y simbólicas.

La académica estableció una pauta importante al esclarecer cómo los sistemas jerarquizados racialmente operaban de forma patriarcal a través de las relaciones sexuales y de género. Stolcke demuestra la manera en que la élite blanca y masculina buscaba afirmar su posición dominante mediante el estricto control de la sexualidad de las mujeres blancas y el fácil acceso a las mujeres de tez más oscura y estatus social más bajo.⁶⁵

⁶⁴ Véase dentro de la bibliografía referenciada a Haydée Arango; Cristina Beltrán; Inés María Martiatu; Salvador Méndez; Verena Stolcke y Carlos Uxo.

⁶⁵ Mara Viveros: "La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual".

En la lógica antes expuesta, existen algunas investigaciones realizadas desde las ciencias sociales cubanas y foráneas,⁶⁶ basadas en el registro documental de la época. Estos estudios, efectuados mayoritariamente por historiadoras, dan cuenta sobre los diferentes roles que desempeñaron las mujeres negras y mulatas durante este contexto, que contrastan con las posiciones de la historiografía esclavista, muchas de las cuales han quedado grabadas en el imaginario popular cubano.

Algunas de las investigaciones citadas anteriormente abordan los siguientes tópicos: las demandas judiciales entabladas por algunas diferentes esclavizadas, realizadas en condiciones totalmente adversas, para hacer valer sus derechos y los de sus seres queridos; los usos sociopolíticos que las esclavizadas le otorgaron a su cuerpo y a su sexualidad, así como la inclusión arbitraria de las mismas dentro del mercado sexual; los recursos materiales que obtuvieron muchas mujeres afrodescendientes; el arsenal simbólico y material de decenas de mujeres negras dueñas de esclavos; el rol desempeñado por las mujeres esclavizadas y libertas en la gradual abolición de la esclavitud; el grupo de escritoras y periodistas afrocubanas que, desde las páginas de la revista *Minerva*, desafiaron el orden dominante y exhortaron a toda la población afrodescendiente a instruirse; entre otros espacios significativos en que estas mujeres se insertaron y que las ubica como una agencia de importancia cardinal en la sociedad decimonónica cubana.

Estos estudios han trazado el camino para desmitificar discursos e imaginarios hegemónicos. Han dado cuenta de la importante contribución de estas mujeres al desarrollo cultural y material de la nación ya que muestran a estas mujeres racializadas en disímiles actividades alejadas de la representación social fabricada por la burguesía e historiografía esclavistas.⁶⁷ Recordemos que el contexto del siglo XIX estuvo marcado por la actuación interseccional del racismo y el patriarcado como sustratos ideológicos dominantes en el modelaje de prácticas culturales, percepciones sociales e

⁶⁶ Ver en la bibliografía referenciada a María del Carmen Barcia; Digna Castañeda; Camillia Cowling; Oilda Hevia; María Cristina Hierrezuelo; Inés María Martiatu; Luz Mena; Carmen Montejo; Daysi Rubiera; y Raquel Vinat.

⁶⁷ Leidys Raisa Castro: "Mujeres intelectuales negras en la sociedad colonial cubana: las escritoras de *Minerva*".

identidades sobre los diferentes grupos sociales existentes en el tejido social de la época, donde las mujeres afrodescendientes se constituyeron en uno de los grupos más desfavorecidos y marginados socialmente.

Por otra parte, es crucial comprender el lugar y los significados atribuidos a las mujeres negras y mulatas dentro de los relatos de nación. Si bien ambos grupos raciales han sido representados desde el imaginario colectivo a partir de códigos racistas y procesos de racialización comunes, existen contenidos diferenciados a tener en cuenta, que responden al proceso de consolidación de la nacionalidad cubana.

Para afrofeministas cubanas como Inés María Martiatu y Sandra Álvarez, la imagen de las mujeres negras fue construida a partir de la vulgaridad, el desorden y la promiscuidad sexual.⁶⁸ En cambio, las imágenes de las mujeres mulatas fueron instituidas en asociación con la belleza y la sexualidad como principales atributos, proyectando un prototipo de mujer exuberante, devoradora y diabólica, reducida a la condición de querida y pérdida de los hombres. Al ser un sujeto “birracial”, fruto de varios cruces, se la presenta como impura y sospechosa, con lo que ha de ocultar su identidad negra, subsumida bajo los patrones culturales de la élite blanca colonial.⁶⁹

De este modo, la construcción de su identidad racial y sexo-genérica, se realiza, como indica Pilar Pérez, desde posiciones ambivalentes respecto a las problemáticas de raza y género.⁷⁰ Al respecto, señala:

La deconstrucción de «la mulata», en el marco de los enfrentamientos con la metrópolis que unieron a negros y blancos y de la construcción de los discursos sobre el cuerpo de la nación, desvela la complejidad y las contradicciones de las estrategias discursivas de las élites criollas respecto a la raza y al género. Por un lado, estas fueron resueltas mediante una estrategia discursiva universalizante que imaginaba una

⁶⁸ Consúltese: Inés María Martiatu: “Chivo que rompe tambó, santería, género y raza en María Antonia”; Sandra Álvarez: “Mujeres, raza e identidad caribeña. Conversación con Inés María Martiatu”.

⁶⁹ Salvador Méndez: “Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica”.

⁷⁰ Pilar Pérez: “Masculinidades en pugna: género, raza y nación en Cuba, 1878-1898”.

nación cubana sin razas y una identidad nacional sin diferencia de color de piel. Sin embargo, esta narrativa ocultaba una doble exclusión, a la vez que apuntalaba la supremacía blanca mediante el ocultamiento de la experiencia de la población negra.⁷¹

En este sentido, y de acuerdo con Cristina Beltrán, en el proceso de racialización operan diversos mecanismos institucionales, legales y simbólicos: la mulata es uno de ellos. La concepción de la mulata opera como un artefacto cultural útil para la naturalización de un orden social desigual que marca y traba los cuerpos en el extrarradio del modelo de feminidad normativo; para ello, se identifican rasgos fenotípicos con aspectos morales en un imaginario que construye lo femenino como humanamente inferior a lo masculino mientras que paralelamente ubica lo negro por fuera de la delimitación de lo humano.⁷² En este circuito, la mulata ocupa un espacio liminal, pues no siendo ni blanca ni negra; es asumida como sujeta ambigua, cuyas características encierran las dicotomías propias de una cultura falocéntrica y profundamente racista.

Generalizando, la hiperbolización de la sexualidad de las mujeres afrodescendientes constituye un aspecto presente en la literatura consultada. Conforme a Sandra Álvarez:

El estereotipo acerca de la hipersexualidad de las mujeres afrodescendientes lleva implícita la creencia de que las personas negras están más cerca de los primates y, por tanto, de la naturaleza. Es como si fueran más primitivas, más salvajes, menos educables, lo que, unido a los criterios biologicistas que prevalecen en torno a la sexualidad como una función que es dominada por los instintos, nos puede conducir a una representación hiperbolizada de la sexualidad.⁷³

El alto contenido erótico atribuido al cuerpo de las afrodescendientes, contribuye a dulcificar y suavizar la escalofriante realidad que padecieron cientos de mujeres pobres “no blancas” en el siglo XIX, quienes en estatus

⁷¹ *Ibíd.*, p. 327.

⁷² Cristina Beltrán: *Representación del cuerpo, el género y la 'raza' en Vida y muerte de la mulata. Una historia que se repite*, p. 247.

⁷³ Sandra Álvarez: *Esclavitud y cuerpos al desnudo. La sexualidad y la belleza de la mujer negra*, p. 37.

libre o esclavizado, se vieron sometidas “al sexo con los amos y con otros hombres en posiciones de poder”.⁷⁴De acuerdo con las historiadoras cubanas María Meriño y Aisnara Perera, muchas de estas mujeres encarnan la prostitución como estrategia de libertad; un ambiente donde se sumieron, en la degradación física y espiritual; hecho más trágico aún si se considera que, para muchas de ellas, no fue esta una opción elegida por su libre albedrío, sino impuesta en virtud de la calidad de ser una mera propiedad de otros.⁷⁵

De igual modo, la historiadora británica Camillia Cowling tributa a desmitificar la lascivia adjudicada a las mujeres negras y mulatas por parte del discurso dominante. En muchas ciudades coloniales como La Habana, subraya la autora, “mujeres esclavas se veían forzadas por los propietarios a ejercer la lucrativa prostitución y mujeres libres vendían sus cuerpos a fin de mejorar su precaria situación económica”.⁷⁶

Sistematizando, puede afirmarse que, desde el imaginario social cubano, las mujeres negras y mulatas en la sociedad colonial quedan constreñidas a determinadas funciones sociales que rara vez rebasan la servidumbre, la marginalidad y la prostitución. A esta representación dominante han contribuido las producciones culturales de la época; desde los discursos científicos, religiosos, literarios hasta los artísticos se ha configurado una matriz simbólica que cataloga a las afrodescendientes a partir de la lujuria, la victimización y la demonización, tres grandes narrativas que, a juicio propio, intentan abarcar de manera esencialista y, a la vez, discriminatoria, las posiciones de este grupo poblacional.

Las artes visuales han operado como mecanismo ideológico para la consolidación de estos imaginarios dominantes. Para comprender el papel de la plástica en la construcción de feminidades racializadas, son significativos los estudios de Adelaida de Juan, Salvador Méndez, Yolanda

⁷⁴ Camillia Cowling: *Concebir la libertad. Mujeres de color, género y abolición de la esclavitud en La Habana y Río de Janeiro*, p. 48.

⁷⁵ María Meriño y Aisnara Perera: *La prostitución como estrategia de libertad en La Habana del siglo XIX. Notas para su estudio*, p. 87.

⁷⁶ Camillia Cowling: *Concebir la libertad. Mujeres de color, género y abolición de la esclavitud en La Habana y Río de Janeiro*, p. 48.

Wood y Cristina Beltrán. Estos estudios son necesarios para conocer cómo se conformaron las identidades racializadas y sexualizadas dentro de los discursos visuales del contexto colonial cubano. Estos/as autores/as referenciados/as examinan cómo desde la visualidad colonial se construyó una imagen folclorizada de las mujeres negras y mulatas. Enfatizan en la construcción iconográfica de la mulata, como sujeta “interracial”, con dotes como la sensualidad y la belleza física, empleados para la movilidad social.⁷⁷

Salvador Méndez analiza la representación visual de estas mujeres a partir de dos ejes fundamentales: la sensualidad romántica y la sátira costumbrista.⁷⁸ Por su parte, Cristina Beltrán, desde las claves interpretativas propuestas en la perspectiva del feminismo interseccional y una metodología interdisciplinar aplicada al estudio de esta representación del racismo sexualizado, aborda qué imágenes y ausencias han ido creando la representación de estas mujeres en las artes visuales. Conforme a Beltrán, este tipo de representaciones culturales encontradas en diferentes espacios del arte, dulcifican las relaciones de desigualdad y, mediante el mecanismo de la racialización, sancionan el acceso ilimitado al cuerpo de las mujeres afrocubanas⁷⁹

Sobre estos imaginarios reforzados por la visualidad, Martiatu señala que la imagen de las afrodescendientes en el país, en todas las épocas ha sido construida a base de estereotipos negativos. A partir de diferentes discursos se ha construido todo un cuerpo conceptual que la denigra, donde las artes visuales han desempeñado un rol esencial, potenciando “un relato sexualizado que se centra en su cuerpo y que la han hecho propensa a todas las formas de dominación sexual y clasista y al paternalismo”.⁸⁰

⁷⁷ Para profundizar sobre estas ideas, véase: Adelaida de Juan: “La mujer pintada en Cuba”; Salvador Méndez: “Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica”; Cristina Beltrán: “Representación del cuerpo, el género y la “raza” en Vida y muerte de la mulata. Una historia que se repite”.

⁷⁸ Salvador Méndez: “Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica”.

⁷⁹ Cristina Beltrán: “Representación del cuerpo, el género y la “raza” en Vida y muerte de la mulata. Una historia que se repite”.

⁸⁰ Inés María Martiatu: *Chivo que rompe tambó, santería, género y raza en María Antonia*, p. 55.

La ensayista y afrofeminista cubana Zuleica Romay señala que muchos de los estereotipos inferiorizantes consolidados durante el período decimonónico de expansión de la esclavitud se mantuvieron en el siglo XX, legitimados por la producción intelectual republicana, ya fuese mediante la ciencia, la historia, la literatura o el periodismo.⁸¹ A lo anterior, se suman las artes visuales, como otro de los espacios reproductores y legitimadores de un tipo específico de subjetividad.

Adelaida de Juan realiza un recorrido historiográfico por el papel que ha desempeñado la mujer como objeto y sujeto de creación, dentro de la sociedad cubana. La autora marca tres momentos esenciales de la plástica cubana, a saber, la colonia, neocolonia y revolución en el poder, de modo que analiza las mutaciones y continuidades ocurridas en la representación del sujeto mujer durante estos períodos.⁸² Con una lógica similar se posiciona el estudio “La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género”. Desde una metodología cualitativa y el método histórico-lógico conjuntamente con el análisis documental y la perspectiva de género, las autoras examinan la imagen de la mujer en el arte cubano, con énfasis en el arte naif. Concluyen sentenciando que “la representación de la imagen femenina en el arte naif cubano responde a los esquemas de dominación patriarcal normalizados en la sociedad cubana actual”,⁸³ donde lo femenino es confinado a los roles de madre, esposa u objeto de deseo. Estos resultados evidencian una mirada universalista sobre la mujer, cuya búsqueda se agota en la mirada del género.

Con el advenimiento del nuevo milenio, las temáticas reivindicativas y de denuncia social se solidifican dentro del panorama visual cubano. Los propósitos han sido interpelar artísticamente la compleja realidad social, las discriminaciones, las desigualdades, los prejuicios y los estereotipos sociales. Sobre estos aspectos, las ciencias sociales cubanas han realizado aportes teóricos significativos, donde dan cuenta de la fuerte presencia de

⁸¹ Zuleica Romay: *Elogio de a altea o las paradojas de la racialidad*.

⁸² Adelaida de Juan: “La mujer pintada en Cuba”.

⁸³ M. Enríquez y Mely R. González: *La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género*, p. 371.

mujeres negras y mulatas en ámbitos sociales con menos potencialidades y visibilidad.

Raza-género y desigualdades simbólicas: diálogos multidimensionales

De la década de 1990 hasta el presente, la articulación de la desigualdad con la raza es uno de los tópicos sobre los que más se reflexiona, tanto en las artes visuales como en la ciencia sociológica cubana. El análisis raza-desigualdad no solo se ha enfocado en sus expresiones estructurales, sino que lo ha hecho, además, en las subjetivas (prejuicios, estereotipos, identidades, estigmas) y en los nexos entre ambas manifestaciones de desigualdad.⁸⁴

Diversos estudios demuestran la importancia de emplear la interseccionalidad para comprender cómo la pertenencia racial y de género, entre otros marcadores de diferenciación social, colocan a las mujeres “no blancas” en un espacio signado por múltiples desigualdades e inequidades sociales.⁸⁵ Estas investigaciones sociales ofrecen datos actualizados sobre las situaciones y problemáticas que afrontan las mujeres negras y mulatas cubanas. En este sentido, la intersección de las desigualdades por género-color de la piel hace que estas mujeres experimenten mayores inequidades sociales respecto a elementos no solo estructurales sino también psicosociales, entre ellos, el acceso a oportunidades de formación, capital cultural, redes sociales, bienestar y subjetividad social.⁸⁶

⁸⁴ Mayra Espina: Desarrollo, desigualdad y políticas sociales. Acercamientos desde una perspectiva compleja.

⁸⁵ Entre estas investigaciones, sobresalen: Mayra Espina et. al: “Enfoque integral afirmativo en políticas públicas. Desafíos y propuestas para la superación de brechas de equidad racializadas en Cuba”; Geydi Fundora: “Mujeres negras cubanas: entre la renovación del modelo socioeconómico y la reproducción de la configuración cultural”; Geydi Fundora: *Políticas sociales y sus efectos en las desigualdades. Análisis del contexto 2008-2018*; Ileana Núñez y Jagger R. Álvarez: *Escenarios de políticas y desigualdades de mujeres negras. Subjetividad y capital cultural*; María del C. Zabala: *Desigualdades por color de la piel e interseccionalidad. Sistematización de investigaciones. Análisis del contexto cubano 2008-2018*.

⁸⁶ A partir de la intersección género/color de la piel se destacan las desventajas de las mujeres negras y mulatas para aprovechar las oportunidades del contexto cubano actual en cuanto a empleo, salario, seguridad social y nuevos espacios económicos, y las desigualdades en trabajo remunerado, trabajo de cuidados, ingresos y patrimonio. Amplíese en: María del Carmen Zabala et. al: *Escenarios de políticas y desigualdades económicas en mujeres negras de Cuba*.

En estudios como “Desigualdades por color de la piel e interseccionalidad. Análisis del contexto cubano 2008-2018”, María del Carmen Zabala señala la combinación del color de la piel con otros ejes estructurantes de opresión, que sitúa a las mujeres negras y mulatas en situaciones desventajosas, tanto materiales como simbólicas, en diferentes espacios de la sociedad, tales como la vivienda, el empleo, el acceso a la educación terciaria, la maternidad adolescente, la reproducción de prejuicios raciales, la transmisión intergeneracional de la pobreza, la vulnerabilidad social, entre otros.

Paralelamente a los debates académicos, el activismo ha escalado paulatinamente dentro de la sociedad cubana, como plataforma para movilizar conciencias y promover el respeto y el reposicionamiento de grupos históricamente deslegitimados dentro de los discursos y representaciones dominantes. Es oportuno señalar que el decenio comprendido para esta investigación se caracteriza por la ampliación, organización y visibilización de grupos de activismo antirracista y afrofeminista, los cuales desarrollan su trabajo en diversas esferas.

De acuerdo con la afrofeminista y socióloga cubana Rosa Campoalegre, entre estas agrupaciones se destacan iniciativas comunitarias; proyectos culturales y artísticos; redes de colaboración con la participación de intelectuales y académicos; organizaciones que articulan demandas desde el lenguaje de los derechos ciudadanos y jurídicos; plataformas de diseminación de información sobre la lucha antirracista; así como representantes de organizaciones oficiales vinculadas a estos temas.⁸⁷ Muchas de estas acciones se proponen resignificar el lugar que ocupan las mujeres afrodescendientes, como grupos subalternizados y en posiciones de vulnerabilidad dentro del tejido social cubano.

Por otra parte, es importante destacar que la visualidad de este período se caracteriza por una fuerte contradicción, en torno a las representaciones del cuerpo de las mujeres negras y mulatas. Por un lado, un grupo de artistas visuales elabora un discurso contrahegemónico, a partir de cuestionamientos antisexistas y antirracistas, donde colocan al cuerpo como interlocutor

⁸⁷ Rosa Campoalegre: *Mujeres negras: resignificado la experiencia cubana*, p. 221.

social, resignifican historias de vida y valorizan artísticamente el componente afrodescendiente dentro de la cultura nacional. En dirección contraria, aún se vislumbran en la visualidad expresiones artísticas estereotipadas y saberes dominantes operativos a la colonialidad del género, que folclorizan a grupos históricamente subalternizados, donde se destacan las mujeres negras y mulatas.⁸⁸

Articulando los debates académicos referenciados, se observa que el tratamiento investigativo de cómo son representadas las mujeres negras y mulatas dentro de la fotografía, es un tema casi inexplorado dentro de nuestros estudios sociales. Asimismo, reconociendo las complejidades que presentan estas mujeres en el escenario actual —aspectos que forman parte de resultados investigativos citados en párrafos anteriores—, resulta necesario conocer las formas que adopta la imagen de las afrodescendientes dentro de la fotografía cubana actual. En primer lugar, debido al empuje de las reivindicaciones antirracistas y feministas dentro de la producción artística cubana, donde la fotografía constituye un soporte visual invaluable. De ahí que, los simbolismos, significados y sentidos que comunican determinadas artes visuales, como la fotografía, tienen valor epistémico en el estudio de cómo se construyen y deconstruyen las relaciones de poder inscritas en sociedades como la cubana, herederas de lógicas coloniales y patriarcales.

¿Por qué estudiar la representación de las mujeres negras y mulatas desde la fotografía cubana actual? Rutas metodológicas seguidas

Los estudios sobre la representación de las mujeres negras y mulatas en la fotografía cubana son insuficientes. Los acercamientos a este objeto de

⁸⁸ Vale destacar algunos ejemplos. En primer lugar, señalar cómo la industria turística en Cuba, durante años, construyó una imagen sexualizada y folclorizada de las mujeres mulatas, como muestra de un racismo sexualizado. Igualmente, las producciones audiovisuales nacionales, donde resaltan las telenovelas, continúan reproduciendo estereotipos racistas y sexistas referidos a los/as afrodescendientes. Sobre esto último, profundizar en: Leidys Raisa Castro: “Desigualdades raciales en telenovelas cubanas. Análisis desde la representación de las mujeres negras y mulatas”.

investigación han sido fragmentados y multidisciplinares, aunque han predominado las perspectivas analíticas desde el arte, específicamente desde la pintura y la gráfica y con un enfoque histórico. La fotografía artística como soporte visual que promueve o interpela determinada problemática o fenómeno social ha sido poco estudiada desde las ciencias sociales cubanas, todavía menos desde la sociología.

Indagar y reflexionar críticamente sobre los significados que, desde este soporte iconográfico, se les confiere a las mujeres negras y mulatas, resulta, en primer lugar, de valor teórico porque tentativamente permite llenar un vacío existente dentro de los estudios sociológicos cubanos. Por otra parte, resulta pertinente y coherente estudiar este tema desde una perspectiva afrofeminista, decolonial y situada, que entienda las estéticas como parte del lugar de enunciación de las artistas seleccionadas, donde sus múltiples pertenencias sociales, así como el contexto en el que producen su obra, pueden brindar interesantes pistas sobre las ideas que reflejan en sus creaciones.

Es conveniente realizar estudios de este tipo ya que en las representaciones simbólicas provenientes del entorno artístico también tributan a des/configurar determinados patrones dominantes. La utilidad de esta investigación viene dada porque permite identificar la presencia o no de estereotipos racistas y sexistas, así como signos visuales propios de los discursos hegemónicos que han primado en la creación visual cubana, cuando de representación del cuerpo afrodescendiente se trata.

Las narrativas visuales presentes en soportes artísticos como la fotografía juegan un papel importante en el conocimiento de los entretijos de la realidad social, de sus principales problemáticas, así como de los imaginarios, posicionamientos y posturas ideológicas de las artistas visuales. Por tanto, un análisis articulado, desde la sociología visual, el pensamiento afrofeminista y la perspectiva decolonial, permite conocer cómo este soporte iconográfico —teniendo en cuenta la elevada carga de significados y símbolos que transmite determinada imagen fotográfica—, consolida o desmonta el proceso de racialización de los cuerpos de las mujeres afrodescendientes.

[IR AL ÍNDICE](#)

La perspectiva temporal seleccionada para este análisis se corresponde a los años 2010-2020 por varios factores. En primer lugar, hay que considerar que, con motivo de los impactos multidimensionales de la reforma económica y social de los 90s, a partir de los años dos mil ocurre un giro en los estudios sobre pobreza y vulnerabilidad en el país, lo que favorece que la política social cubana focalice su mirada en grupos vulnerables y en desventaja social.

Investigaciones realizadas en las últimas décadas, referenciadas en el apartado anterior, dan cuenta del reforzamiento de las desigualdades, vulnerabilidades y exclusiones sociales a partir de la articulación del color de la piel con otras dimensiones sociológicas. Estos estudios indican cómo la pertenencia racial, de género, entre otros marcadores de diferenciación social, se intersectan y colocan a las mujeres negras y mulatas en escenarios desfavorables, no solo en lo material sino también en la esfera psicosocial.⁸⁹

Es significativo destacar la importancia de lo simbólico en la reproducción de prejuicios y estereotipos ya que asegura el reciclaje de viejos imaginarios que consolidan privilegios y exclusiones dentro del entorno social cubano. En este orden, en las últimas décadas ocurre una multiplicación de investigaciones que, desde enfoques psicológicos y sociológicos, abordan las representaciones sociales, los imaginarios y las percepciones que sobre las mujeres afrodescendientes circulan a nivel social y grupal.⁹⁰ Estas indagaciones empíricas, refieren la presencia de saberes y actitudes que, al combinar las construcciones socioculturales del género y la racialidad, dan cuenta de la permanencia de estereotipos racistas y sexistas como parte de las representaciones que se tienen sobre estas mujeres.

En otro orden de ideas, en el plano académico e intelectual del período 2010-2020, se aprecia un auge de la producción teórica, desde perspectivas de género y decoloniales, que se proponen visibilizar las múltiples realidades pretéritas y actuales de las mujeres afrodescendientes

⁸⁹ Consúltense las notas 85 y 86.

⁹⁰ Yulexis Almeida: *Género y Racialidad: un estudio de Representaciones Sociales en el barrio "La Timba"*; Leidys Raisa Castro: *Las relaciones raciales en las telenovelas cubanas: una mirada desde las representaciones sociales de un grupo de jóvenes en la Universidad de La Habana*.

en Cuba, para borrar los procesos de cosificación y demonización a los que ha estado sometido el cuerpo afrodescendiente.⁹¹ En sentido general, publicaciones como las citadas ofrecen la valiosa oportunidad de visitar la historia del país a través de esas voces desautorizadas, marginadas, canceladas por las jerarquías coloniales y patriarcales.⁹²

Otro elemento contextual de válida mención resulta el Decenio Internacional de los pueblos Afrodescendientes (2015-2024): *Justicia, reconocimiento y desarrollo*. La celebración de este decenio internacional coloca en el centro de sus metas a las mujeres afrodescendientes, racializadas por la colonialidad del saber, del poder y de género, quienes además forman parte de la matriz de desigualdad de América Latina y el Caribe.⁹³ En nuestro país, la celebración de este decenio, intenciona la mirada hacia las poblaciones afrodescendientes, donde las mujeres reciben una mirada particular pues son sujetas a interseccionales ejes de dominación, como los comentados en párrafos anteriores.

Todos los elementos contextuales identificados anteriormente han tenido, en mayor o menor medida, de modo directo o indirecto, un impacto en el panorama artístico nacional. La relevancia social del presente estudio radica en que articula arte, política y sociedad, para analizar desde herramientas sociológicas y un posicionamiento antirracista y antisexista, cómo la fotografía de este período representa a estas mujeres. Es pertinente analizar las prácticas fotográficas más allá de su componente estético, para comprenderlas desde su dimensión sociopolítica, en su capacidad para legitimar y/o interpelar problemáticas sociales asociadas a

⁹¹ Compilaciones como *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas sociales*, de Daysi Rubiera e Inés M. Martiatu y *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba*, de Daysi Rubiera y Oilda Hevia; ensayos como Reyita, sencillamente, de Daysi Rubiera; el texto *Concebir la libertad. Mujeres de color, género y abolición de la esclavitud en La Habana y Río de Janeiro*, de Camila Cowling, entre otras producciones investigativas, forman parte de una matriz teórica renovadora en temas cruciales de la historia nacional y del papel que en la misma han desempeñado mujeres negras y mulatas.

⁹² Luz Mena: "Prólogo", *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba*.

⁹³ Consúltense los siguientes informes de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL): CEPAL: *La matriz de la desigualdad social en América Latina*; CEPAL y UNFPA: *Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina. Retos para la inclusión*.

la intersección de la raza y el sistema sexo/genérico, como construcciones sociales y culturales.

Todos los factores reseñados anteriormente dan cuenta de la actualidad y la utilidad práctica del tema investigado. Por una parte, permite analizar la representación fotográfica de las mujeres negras y mulatas en la última década del presente siglo que, por todos los elementos señalados, hacen de este período, una etapa de utilidad investigativa, donde se hace pertinente conocer cómo el arte representa determinados grupos históricamente devaluados por el canon dominante.

El tema tiene utilidad para el sector de la cultura y su máximo órgano ministerial (MINCULT) ya que los análisis derivados del estudio aportan conocimientos sobre cómo son abordados determinados grupos, históricamente deslegitimados desde las políticas representacionales dominantes. En este sentido, es pertinente para la política cultural cubana, entendida como el conjunto de interacciones realizadas por el Estado, las instituciones y los grupos comunitarios organizados, con el fin de satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo determinado de orden social, que privilegia los valores colectivos y humanistas que identifican el proceso revolucionario, y que parte de la concepción de Fidel.⁹⁴

Además, es coherente con los documentos programáticos que rigen los principios de la nación cubana, los cuales proscriben toda forma de discriminación y abogan por el desarrollo social, la equidad y la justicia social. *La Constitución de la República de Cuba*, refrendada en 2019, la *Actualización*

⁹⁴ La política cultural de la Revolución, trazada por Fidel Castro desde su discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”, se esbozó desde una tradición histórica y ética. “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”, sería una de las frases enunciadas por Fidel en este discurso y que se considera el axioma de la política cultural revolucionaria. Son rasgos esenciales son la democratización del acceso a la cultura; la defensa de la identidad nacional desde lo caribeño, latinoamericano y universal; la salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial de la nación; el impulso al desarrollo del talento en un clima de libertad creadora, compromiso y participación, y el desarrollo en la población de capacidades de apreciación artística cada vez más exigentes. En este sentido, como afirma el intelectual revolucionario Fernando Martínez Heredia, el terreno de la cultura se convirtió en plataforma para lograr los objetivos de la Revolución. Véase: Fernando Martínez Heredia: *Educación, cultura y revolución socialista*.

del Modelo Económico y Social Cubano de Desarrollo Socialista y los Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución para el período 2021-2026, aprobados en el 8vo Congreso del PCC, refrendan las bases de la política cultural cubana esbozada a inicios de la Revolución, pues estos documentos entienden la cultura —en su acepción amplia— como uno de los pilares fundamentales para el desarrollo socialista de la nación.

A lo anterior se suma el Plan Nacional de Desarrollo Económico y Social hasta 2030, en el Eje estratégico *Desarrollo humano, equidad y justicia*, quien establece el enfrentamiento a toda forma de discriminación. Además, concuerda con los recientes aprobados Programa Nacional de Lucha contra el Racismo y la Discriminación⁹⁵ (2019) y el Programa para el Adelanto de las Mujeres⁹⁶ (2020). Ambos programas tienen la intencionalidad de impulsar, visibilizar y empoderar a colectivos en situaciones de desventaja, de manera que entre sus ejes estratégicos se encuentra el elemento simbólico e ideológico.

Es interesante reconocer que en el intersticio social de ambos programas se localiza el sujeto mujer afrodescendiente, pendiente de estrategias multisectoriales y multidimensionales, que contemplen sus necesidades materiales y subjetivas, donde sin dudas, el elemento representacional constituye una dimensión importante a tener en cuenta para lograr un verdadero impulso renovador e integrativo, el cual favorezca la disminución de inequidades asociadas al color de la piel y a la pertenencia de género. En este camino, el arte tiene un papel reivindicativo pues es un terreno propicio para las representaciones insurgentes.

⁹⁵ El objetivo general del programa es Contribuir a la eliminación de las condiciones que generan brechas de equidad y discriminación racial asociadas al color de la piel, que colocan a las poblaciones negras y mulatas en Cuba en situación de desventaja y vulnerabilidad con relación al acceso al bienestar. Para una información más detallada, consúltese: *Programa Nacional Contra el Racismo y la Discriminación Racial, Color Cubano*, p. 2.

⁹⁶ Su objetivo general es Promover el avance de las mujeres y la igualdad de derechos, oportunidades y posibilidades, refrendados en la Constitución de la República de Cuba, así como profundizar en los factores objetivos y subjetivos que, como expresiones de discriminación, persisten en la sociedad cubana y obstaculizan un mayor resultado en lo económico, político, social y familiar, con el fin de eliminarlos. Amplíese información en: Gaceta Oficial de la República de Cuba: *Programa para el Adelanto de Mujeres*, p. 248.

De tal modo, los resultados arrojados por la presente investigación son beneficiosos no sólo para la academia, sino también para el perfeccionamiento de las políticas culturales del país, pues se analiza un asunto cardinal para la cultura cubana: sus representaciones simbólicas. Estas representaciones guardan una estrecha relación con principios de justicia, inclusión y equidad social, elementos que tienen un impacto directo en el desarrollo humano sostenible de nuestra nación, donde el componente simbólico constituye un indicador más para evaluar el bienestar humano. Así, el presente trabajo pretende aportar evidencia para entender cómo tributa la representación al desarrollo social y simbólico de dichos grupos sociales dentro del contexto cubano actual.

Nuestro objetivo general fue *analizar las formas en que son representadas las mujeres negras y mulatas en la producción fotográfica de un grupo de artistas visuales cubanas en el período comprendido entre 2010-2020*. Para ello, el estudio partió del paradigma interpretativo porque es de interés la comprensión de los significados y las ideas que tienen las fotógrafas sobre las mujeres negras y mulatas y que guarda relación con las formas en que las representan en sus fotografías. En ese sentido, la investigación es de tipo cualitativa, ya que el propósito fue analizar el objeto de estudio desde sus dimensiones subjetivas. Para ello se emplearon la entrevista semiestructurada y el análisis de contenido, como instrumentos de recogida de la información.

La investigación se planteó establecer un diálogo entre las perspectivas micro y macrosociológicas, por lo que se analiza el discurso visual de un grupo de fotógrafas en relación al contexto en que se enmarca su producción visual. Es necesario subrayar que la investigación tuvo la intencionalidad de trabajar con fotógrafas porque las mujeres son menos visibles dentro de las artes visuales, y la fotografía aún sigue muy masculinizada. Por esa razón, resulta interesante analizar las experiencias compartidas y los significados que, sobre las mujeres afrodescendientes, forma parte de la subjetividad de un grupo de artistas visuales cubanas. Incluso, en los últimos años se ha dado una aceptación importante de las temáticas feministas dentro del mundo del arte, donde la fotografía no ha quedado al margen de este posicionamiento.

[IR AL ÍNDICE](#)

Los criterios de selección de las unidades de estudio fueron: artistas visuales mujeres, con una producción fotográfica, donde estén representadas las mujeres negras y mulatas y cuyas obras hayan sido exhibidas en exposiciones realizadas entre los años 2010-2020 en diferentes circuitos artísticos de la capital cubana, tanto institucionales como alternativos. La muestra quedó conformada por un grupo de cinco artistas visuales (Susana Pilar; Yanahara Mauri; Aneli Pupo; Mavel Valdés y Delvis Yamila). Estas artistas constituyen un conglomerado heterogéneo, tomando en cuenta varios aspectos como pertenencia racial, etaria y sexo-afectiva; compromiso feminista y antirracista; formación académica y fotográfica; trayectoria artística y las relaciones con el ecosistema oficial del arte; visibilidad dentro y fuera del país, a partir de su presencia en exposiciones personales y/o colectivas, en bienales de arte, en reseñas curatoriales y dentro de algunos trabajos realizados por la crítica especializada en artes visuales.

[IR AL ÍNDICE](#)

II. Las afrodescendientes en las artes visuales cubanas: del fetichismo colonial a la imagen de reivindicación social

Diferentes investigaciones realizadas en la región de América Latina y el Caribe⁹⁷ subrayan el rol de las artes visuales como terreno fértil para la reproducción de los estereotipos y los estigmas sociales, esos que modelan los imaginarios sociales y que, en justa medida, se convierten en potenciadores de las desigualdades simbólicas. Estos estudios, a partir del análisis de las representaciones del cuerpo racializado, en las creaciones visuales contemporáneas, identifican representaciones estereotipadas que se focalizan en la hipersexualidad como atributo por excelencia adjudicado a la identidad de estas mujeres.

Respecto a este contexto regional, la trayectoria nacional muestra aspectos similares. Las representaciones del cuerpo de las mujeres afrodescendientes en la historia del arte cubano, responde a estrategias devaluativas que potencian su condición de “cuerpos sacrificables”.⁹⁸ Sobre estos aspectos, la historiadora de arte Suset Sánchez destaca:

La representación del cuerpo femenino negro en la historia del arte cubano es el resultado de procesos históricos y de estrategias políticas y sociales de devaluación y dominación del que se pensó desde la génesis del sistema-mundo-moderno-colonial como sujeta subalterna y racializada. Performatividad social, definición de belleza, sexualidad, construcción racial, son elementos imprescindibles en la comprensión del modo en que se ha conformado un imaginario sobre el cuerpo negro atado a esquemas de colonialidad y relaciones de poder. Cuerpo sucesivamente disciplinado por medio de la violencia y la marginación, producido y transformado por las políticas raciales que se extienden

⁹⁷ Véase la nota 53.

⁹⁸ bell hooks: *Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra*.

desde la colonización hasta el presente a través de diferentes sistemas sociales e ideológicos.⁹⁹

Es válido acotar que la mujer afrodescendiente, como antítesis del patrón dominante —blancocéntrico y masculinizado— es depositaria de las malsindades e ideas mórbidas de una hegemonía que encuentra en estas mujeres, su fuente de goce y placer voyerista, por medio de una iconografía cargada de sesgos y concepciones simplistas. Sobre esta fetichización del cuerpo afrodescendiente, la intelectual cubana Zuleica Romay afirma:

El cuerpo negro sintetiza, como pocos, la antinomia de la naturaleza humana. Objeto de desprecio y deseo, de estigmatización y veneración, de posesión material que se trastoca en sumisión carnal, de subestimación y envidia, de temor y burla, de ultraje y respeto. El cuerpo negro ha alimentado el imaginario social de nuestros países con representaciones dicotómicas. Estas van atenuando o cambiando de signo a tenor con la práctica social y el papel jugado por los negros y mestizos en los sucesos y procesos socioculturales más relevantes, o de la capacidad manifestada por estos para revertir los estereotipos negativos históricamente contruidos.¹⁰⁰

De tal suerte que, la representación iconográfica del cuerpo afrodescendiente tiene la intencionalidad de remarcar un determinado sistema simbólico, capaz de fijar identidades esencialistas acerca de este grupo poblacional. En tal sentido, los relatos visuales contruidos sobre estas mujeres, sujetas racializadas y subalternizadas por la colonialidad del género, tienen el propósito de, por un lado, reproducir la normatividad de los grupos hegemónicos, y por otro, configurar una otredad marcada por normas y saberes dominantes.

Conforme a la feminista afrobrasileña Sueli Carneiro: “en toda situación de conquista y dominación, la apropiación sexual de las mujeres del grupo derrotado es un momento emblemático de afirmación de superioridad del

⁹⁹ Suset Sánchez: *Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano*, p. 40.

¹⁰⁰ Zuleica Romay: *Lecturas cubanas de Isabelo Zenón Cruz. Avatares de la racialidad en Cuba y Puerto Rico*, p. 101.

vencedor”.¹⁰¹ En consecuencia, dicha opresión se vale de distintos artefactos entre los que se destacan los simbólicos, tal como veremos a lo largo de este trabajo; cómo desde el discurso visual del siglo XIX se construyó una imagen determinada de la mujer afrodescendiente que contribuyó a delinear artísticamente las relaciones de poder entre diferentes agencias.

Feminidades racializadas en la visualidad decimonónica cubana

Cuando se estudia el lugar ocupado por las mujeres negras y mulatas dentro de la representación visual en Cuba, hay que hablar necesariamente del siglo XIX.¹⁰² Si bien desde la segunda mitad del siglo XVIII se introduce el tema del esclavizado y la esclavizada en la pintura de Cuba, mediante la imagen de hombres y mujeres de fenotipo negroide,¹⁰³ es en la centuria decimonónica donde se estructura todo el sistema representacional presente dentro del arte visual cubano.¹⁰⁴

Es pertinente remarcar que desde el siglo XIX cubano en adelante se instauraron en el imaginario social qué signos y códigos eran los correctos en la representación de las mujeres negras y mulatas dentro de las artes visuales cubanas. En tal sentido, el escenario decimonónico sedimentó unas estrategias representacionales donde estas mujeres quedaron limitadas a la cosificación y folclorización de sus cuerpos e historias de vida, lo cual respondía indiscutiblemente a la construcción de feminidades racializadas,¹⁰⁵ afines a los intereses hegemónicos, racistas y patriarcales de las estructuras de poder de la época.

La representación visual de estas mujeres, realizada desde una visión masculina y blanqueada, responde a una estrategia ideológica con matices

¹⁰¹ Sueli Carneiro: “Ennegrecer el feminismo”.

¹⁰² Para profundizar en este aspecto, véase: Leidys Raisa Castro: “Las mujeres afrodescendientes en la visualidad decimonónica cubana: entre los mitos visuales y las experiencias de vida reales”

¹⁰³ Jesús Guancho: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, p. 10

¹⁰⁴ Entrevista personal con Ariel Camejo, La Habana, 11 de mayo de 2022.

¹⁰⁵ Salvador Méndez: “Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX”.

ambiguos. Al mismo tiempo que presentan a una mujer estéticamente hermosa (específicamente las mulatas de rumbo), se fijan determinadas cualidades inmorales tales como su desenfreno sexual, que lo que tratan es de invalidar a un grupo poblacional, que comienza a obtener visibilidad y movilidad dentro de la férrea estructura social de la época. Acorde con esa élite, blanca y masculina, celosa de sus intereses de clase, los artistas plásticos realizan una labor interesante. A la vez que recrean determinada realidad a tono con su posicionamiento ideológico, igualmente están fijando huellas imborrables en el devenir del arte cubano, al instaurar determinados códigos visuales que llegan a nuestros días.

Ejemplos notables de dicha construcción de identidades feminizadas y racializadas lo constituyen los lienzos y grabados del artista vasco Víctor Patricio Landaluze, así como las ilustraciones en las marquillas cigarreras de las fábricas más importantes de dicho producto en la Cuba colonial. Estas fuentes iconográficas, al decir de investigadores cubanos como Jesús Guancho y Yolanda Wood, son de inestimable valor testimonial e historiográfico, y pudiera agregar, también sociológico. Estas tipologías visuales, aun cuando distan de elementos técnicos, mantienen vasos comunicantes en cuestiones referidas a la afrodescendencia cubana. Hay que señalar que el discurso visual responde al contexto social y a la legitimación del orden social por parte de los artistas visuales, mayoritariamente hombres blancos acomodados.

Por las significaciones e impacto de su visualidad, detengámonos en la producción pictórica y gráfica de Víctor Patricio Landaluze (Bilbao 1830 - La Habana 1889),¹⁰⁶ considerado el máximo representante del costumbrismo iconográfico durante el siglo XIX en Cuba. Con un tono jocoserio retrata las costumbres y los diferentes grupos sociales presentes dentro del contexto del XIX. Claro está, sus ilustraciones muestran determinadas costumbres que no causan discordancias significativas, que

¹⁰⁶ Landaluze fue militante del Cuerpo de Voluntarios Españoles, integrista acérrimo y obstinado enemigo del movimiento insurreccional cubano.

no establecen controversias serias con la estratificación social de la época, pues su principal interés radica en legitimar el orden social existente.

Como sostienen diferentes autores,¹⁰⁷ su trabajo visual tiene la finalidad de transmitir una imagen tranquila de Cuba, donde reina la paz social, “la siempre fiel isla de Cuba”, donde no se cuestiona, sino que se aceptan las desigualdades inherentes al sistema. Posicionamiento que se explica en parte por la ideología de Landaluze, quien acepta y naturaliza la discriminación racial y de género,¹⁰⁸ cuestiones que plasma abiertamente en sus creaciones visuales.

En este orden, en pleno auge de las plantaciones azucareras y de turbulencias políticas amplificadas por las luchas independentistas,¹⁰⁹ no es difícil imaginar que su labor pictórica tribute en ambas direcciones. Es decir, por una parte, sostiene un discurso explícitamente contrainsurgente y, por otro, normaliza las desigualdades raciales inseparables del régimen esclavista y colonialista insular. Sobre este último aspecto, ¿cómo fueron representadas las mujeres afrodescendientes en la obra pictórica de Landaluze? Pues bien, si se conjugan ambos aspectos, el racial con el de género, salta a la vista que, en las representaciones visuales más sobresalientes de Landaluze, se puede percibir que sobre las mujeres mulatas prima una mirada racializada y sexualizada, donde se explotan sus atributos físicos y sus potencialidades eróticas, mientras que sobre las mujeres negras cobra fuerza su fuerte presencia en las plazas ciudadinas y en las festividades propias de las culturas de origen africano.

Diferentes lienzos de este artista apuntan a la representación de una imagen romántica y coqueta de la mujer afrodescendiente. Estamos hablando de lienzos costumbristas que intentan tipificar una visión

¹⁰⁷ Ver a los autores Cristina Beltrán, Jesús Guanche y Salvador Méndez.

¹⁰⁸ Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*, p. 327

¹⁰⁹ Las luchas por la independencia de Cuba comienzan el 10 de octubre de 1868. Esta primera contienda bélica contra el colonialismo español es conocida en la historiografía cubana como la Guerra Grande o de los 10 años, pues tuvo duró desde 1868 a 1878. La lucha se reinicia en 1895 y finaliza con la intervención norteamericana en 1898, cuando la guerra estaba prácticamente ganada por parte de las tropas mambisas cubanas.

maniquea sobre estas mujeres: *La Señora y la Sirvienta de Paseo* (Fig. 1),¹¹⁰ *Preparándose para la fiesta* (Fig. 2), *Mulata de rumbo* (Fig. 3), entre otros igualmente válidos. Las protagonistas de estas tres obras mencionadas son mujeres mulatas, elegantemente vestidas y maquilladas, quienes, además, socialmente, pertenecen a la llamada “clase media de color”,¹¹¹ lo que se puede constatar por los accesorios que acompañan a las modelos.

La Señora y la Sirvienta de Paseo, constituye una pintura bastante ilustrativa en tanto muestra una nítida dicotomía concerniente a la mulata como señora y la mulata como sirvienta.¹¹² Esta imagen, según el académico Salvador Méndez, transmite un polisémico mensaje expresivo, porque permite apreciar un contraste social en dos mujeres mulatas con rasgos similares.¹¹³ Estamos hablando de una misma pertenencia racial, de género y etaria, sin embargo, encontramos otros marcadores sociológicos como el nivel social, la posición económica y el estatus jurídico que son diferentes, pues se trata de una señora y de una sirvienta, esta última podría ser una mujer esclavizada.¹¹⁴

¹¹⁰ En los anexos están incorporadas todas las imágenes abordadas en este capítulo.

¹¹¹ Historiadoras cubanas como María Cristina Hierrezuelo, realizan un recorrido historiográfico interesante, donde identifica mujeres “no blancas” que “lograron alcanzar una solvencia económica aparejada a un indiscutible ascenso social, aun cuando este nunca pudo equipararse al de los blancos”. La autora, al analizar “parte del universo psicosocial en el que se desarrollaron esas olvidadas hijas de Eva”, rescata fragmentos desconocidos de nuestra historia como nación y muestra que en ocasiones algunas de las propietarias de inmuebles, haciendas, joyas y otras pertenencias importantes, eran antiguas esclavizadas (“La mujer de ‘color’ en la sociedad colonial santiaguera. Un comentario”, pp. 54-55). Contamos también con los estudios de Oilda Hevia (“Historias ocultas: mujeres dueñas de esclavos en La Habana Colonial”) quien reconstruye un atractivo viaje por el arsenal simbólico y material de decenas de mujeres no blancas dueñas de esclavos en La Habana.

¹¹² La mulata enseñoreada aparece ricamente ataviada con un vaporoso vestido en tonos pastel, generoso escote y falda de volantes con cintas de seda y encaje. Calza esarpines y como complementos lleva un mantón bordado, abanico, brazaletes de oro, pendientes y una sarta de perlas y flores. Por contraposición, la mulata sirvienta viste únicamente con un túnico blanco de tela burda, sin más complemento que un mantón pardo con el que cubre su cabeza. (Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*, p. 326).

¹¹³ Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*.

¹¹⁴ Recordemos que, durante la sociedad colonial, según fuentes documentales, un número importante de mujeres no blancas no sólo se hicieron de una pequeña y mediana fortuna, sino que además tuvieron propiedades y fueron dueñas de personas esclavizadas.

Es notorio la representación que Landaluze realiza de la mulata sirvienta que parece aceptar con resignación y pasividad el papel que le ha tocado personificar dentro del ordenamiento ideológico, cultural y social existente. En este sentido, el artista intenta mostrar una realidad objetiva porque muchas mujeres no blancas tuvieron a su cargo servidumbre esclavizada, sin embargo, entrelíneas se encuentra su intención de transmitir una idea falseada de la esclavitud, alejada de la terrible situación que vivencian mujeres y hombres, fundamentalmente en las plantaciones azucareras. Su visión sobre la realidad del siglo XIX, especialmente de la esclavitud, es idílica e irreal; de modo que su obra contribuye a una representación surreal del mundo colonial.

Landaluze, al igual que muchos de sus contemporáneos, representa a las mujeres mulatas, con asiduidad, en el espacio de la calle, con una actitud desinhibida, “lugar donde despliega sus encantos de mujer, se exhibe, coquetea y escenifica el ritual del cortejo y la seducción”. Si nos fijamos bien en esta obra o en otras como *Mulata de rumbo*, podemos apreciar la vanidad en el rostro de la joven modelo, quien usa su abanico para agradecer la galantería de quienes la contemplan, de modo que “la mulata reacciona de forma coqueta y sensual, forzando una sonrisa como quien acostumbra a vivir de las apariencias”.¹¹⁵

En *Preparándose para la fiesta*,¹¹⁶ Landaluze nos adentra en el espacio interior de la joven mulata, que como muestra la pintura, es una habitación lúgubre y desordenada. En esta imagen también vemos la presencia de la servidumbre, caracterizada por el hombre negro que, en un plano descentrado de la imagen, se coloca un par de guantes. En esta obra podemos encontrar elementos que complementan la imagen de la mujer mulata desde el discurso colonial. Encontramos, en primer lugar, la estridencia de su ves-

¹¹⁵ Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*, pp. 327-328.

¹¹⁶ Típica escena de tocador en la que una mulata ataviada lujosamente se empolva la nariz mientras se mira al espejo. Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*, p. 328.

tuario, que elige un vestido color rojo, con un escote pronunciado para la época, que simboliza el comportamiento libertino y ardiente de la mulata.

En esta imagen existen objetos que configuran el discurso dominante sobre la mulata. De este modo, en un ángulo periférico de la imagen se observa “una escoba tirada en el suelo como abandonada, esta representación se vincula con el rechazo de la mulata del rol tradicional que la sociedad otorga a la mujer blanca que la relega al ámbito doméstico como guardiana del hogar”. También, al fondo de la habitación, vemos un cuadro de la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de todos los cubanos, cuya representación, se identifica, además, con la dulzura, la fogosidad y la sensualidad de la mujer mulata.¹¹⁷

En contraste con estas representaciones antes enunciadas, la mujer negra es representada por Landaluze a partir de otros códigos, más cercanos a su ascendencia africana. Un ejemplo de ello es el lienzo *Los negros curros* (Fig. 4), donde se muestra una pareja de personas negras vestidas con un colorido estridente, quienes sostienen un diálogo amistoso en pleno espacio público. Resalta, en esta imagen, el vestuario de la mujer, quien, si bien luce elegantemente vestida y calzada, a la par de numerosas prendas de oro, el pañuelo que lleva sobre la cabeza y el mantón tienen unos colores chillones. Desde el título de este lienzo, el autor sugiere que ambos protagonistas pertenecen al segmento social denominado “libres de color”. En ambos personajes, igualmente llamativo resulta la amplia sonrisa y el desenfado, lo cual contrasta con la ríspida realidad que padecían cientos de personas esclavizadas en la isla.

Por otra parte, se puede señalar que existen particularidades en la representación que este artista decimonónico realiza de la mujer mulata y la mujer negra, fundamentalmente en lo referido a los atuendos y sus colores, a partir de establecer un distanciamiento o una cercanía con los convencionalismos estéticos que rigen esta sociedad elitista. De acuerdo con Méndez, Landaluze aporta un matiz específico, pues:

¹¹⁷ Salvador Méndez: *Tremendísima mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica*, p. 328.

Pese a representar a la mulata de forma ostentosa, lo hace sin las estridencias del colorido chillón de la “negra curra”, con lo cual la representación de la mulata está más próxima a la etiqueta y las normas del bien lucir de la sacarocracia que a cualquier elemento que sea un remanente de su ascendencia africana. De este modo el autor construye la feminidad mulata, subsumiendo su identidad negra, esa alteridad negada y ocultada.¹¹⁸

Sobre la obra pictórica de Landaluze, Fernando Ortiz señala: “Cuba era para él un pueblo de [...] negras bolleras y de mulatas lascivas [...]”.¹¹⁹ Al margen de las verdaderas intenciones de este artista visual —quien trata de ridiculizar y minimizar la afrodescendencia cubana—, como señala Yolanda Wood, Landaluze era profundamente satírico, irónico, y captó una visión muy superficial, aunque significativa, de la sociedad cubana. En este sentido, su obra goza de “gran importancia testimonial y significación iconográfica”¹²⁰ al tiempo que “capturó los temores de la élite sobre la posible africanización de la Isla en la segunda mitad del siglo XIX”.¹²¹

En otro orden de ideas, las representaciones de las mujeres afrodescendientes realizadas por la litografía de la época, y plasmadas en las marquillas, pertenecientes a las fábricas de tabacos y cigarros más representativas de la sociedad colonial cubana, constituyen un corpus de fuentes imprescindible en el análisis representacional de la discriminación racial y sexo-genérica hacia estas mujeres. Sobre la representación gráfica del cuerpo de las afrodescendientes, se destacan las series *Vida y muerte de la mulata* (Figs. de la 5 a la 10) e *Historia de la mulata* (Figs. de la 11 a la 14). Las escenas que integran estas series litográficas son ilustrativas en cuanto al rol social que la sociedad colonial reserva para la mujer mulata, ambas con un grupo de situaciones que intentan comunicar el mismo mensaje: la corta e impetuosa vida de *la mulata*.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 327.

¹¹⁹ Jesús Guanche: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba. Estudio, catálogo e imágenes*, p. 20.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 22.

¹²¹ Citado en Alejandro de la Fuente: “El arte afrolatinoamericano”, p. 439.

Vale destacar que, en la visualidad de este período, un lugar especial lo ocupa la imagen de la mujer joven mulata, quien es tratada como simple objeto para el placer y la mirada del hombre blanco. Su trágica y corta vida denota la cosificación de su cuerpo, pues tiene “vida” mientras dura su belleza y juventud. La caducidad de estos atributos físicos acaba con la historia de estas mujeres, con su aceptación social; marquillas como “Las consecuencias” (Fig. 9) y “Fin de todo placer” (Fig. 10) construyen un discurso moralizador sobre el fin de una vida cargada de excesos libidinosos.

Por otra parte, la joven mulata representa el estereotipo paradigmático de feminidad asociada a la infidelidad; un estereotipo al que multitud de ilustradores suele recurrir para provocar situaciones cómicas que inciten a la risa por medio de escenas de alcoba o enredos de índole sexual.¹²² En esta dirección resalta “El palomo y la gaviñana” (Fig. 12), donde se realiza una inversión en los roles tradicionales adjudicados a la sexualidad de ambos protagonistas. La escena recrea la habitación de un burdel, en el que aparecen sentados un hombre blanco, quien por su forma de vestir sugiere pertenecer a la clase alta; a su lado se encuentra una joven mujer mulata, quien luce un vestido colorido y con un escote que delinea sus senos. La joven muestra una amplia sonrisa en su rostro, al tiempo que en una de sus manos tira de un collar mientras que, con la otra, sujeta un abanico. Su pose insinúa, más que la coquetería y la acepción del cortejo, la lascivia y la astucia de esta mujer, narrativa que queda establecida desde el propio título de la marquilla.

Mientras el blanco hacendado es el palomo, la joven mulata es la gaviñana, quien lleva el papel activo, enfatizando de esta manera sus cualidades como predadora, quien con sus encantos físicos y sensuales cautiva al “buen hombre”. Esta escena “supone la interiorización del concubinato por parte de la mulata como el mejor medio para colmar su máxima aspiración: vivir conforme a los modos de vida de la sacarocracia”,¹²³ lo que se traduce en su “blanqueamiento social”.

¹²² Salvador Méndez: *Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX*, p. 152.

¹²³ *Ibidem*, p. 330.

Marquillas como las descritas con anterioridad, institucionalizan a la mulata, “como ícono de sensualidad peligrosa y desorden social por excelencia”.¹²⁴ Estas escenas sarcásticas y, en cierto modo, burlescas, caricaturizan la imagen de estas mujeres, denotan la profunda entraña racista y sexista de la sociedad colonial, donde los saberes dominantes en torno a raza y género se funden para ilustrar una imagen pintoresca y voluptuosa de este ser social. En líneas generales, estas representaciones humorísticas se caracterizan por su carácter satírico y joco-serio, que contribuyen a cosificar el cuerpo de las afrocubanas.

A partir de la intersección de las experiencias del género con las raciales, se observa cómo la mujer negra y mulata, tanto a nivel social como simbólico, denota un tipo de femineidad devaluada, minimizada, en contraste con la femineidad privilegiada que representa la mujer blanca en la sociedad decimonónica. Con tales propósitos, el cuerpo de estas féminas es representada desde posiciones vulgarizadas y escandalosas; como reservorio de las inmoralidades “femeninas” y fuente irrenunciable de placer y deseo. Simbolizan el mito sexual, una suerte de objeto sexual para saciar la subjetividad y las prácticas heteronormativas de la masculinidad blancocéntrica decimonónica.

A tono con estos elementos, las representaciones visuales sobre la imagen de las afrodescendientes, en general, y las mulatas en específico, encontradas en las imágenes creadas por Landaluze, en series para las marquillas cigarreras y en la gráfica no seriada, constituyen apuestas por dulcificar las relaciones de desigualdad existentes en el marco de la centuria decimonónica cubana. A partir de estrategias discursivas plegadas de jocosidad se intenta solapar la cruda realidad existente en la sociedad, un contexto caracterizado por una fuerte explotación de la mano de obra esclavizada y una férrea estratificación social desencadenante de múltiples desigualdades. Las imágenes creadas responden a la ideología dominante, donde las mujeres afrodescendientes son ubicadas en la base de la pirámide

¹²⁴ Luz Mena: *Raza, género y espacio: las mujeres negras y mulatas negocian su lugar en La Habana durante la década de 1830*, p. 79.

social, por lo que constituyen uno de los grupos más desfavorecidos y marginados socialmente.

El caso específico que nos ocupa, la fotografía como arte visual, representativa de determinada realidad social, merece un sucinto repaso. En primer lugar hay que decir que la presencia de africanos y descendientes en Cuba a través de la imagen fotográfica es muy temprana.¹²⁵ No obstante, es válido acotar que, la representación de las personas negras en esta época, desde este soporte iconográfico, no tuvo propósitos artísticos, sino más bien fueron fotografiados atendiendo a necesidades médico-antropológicas de la época.¹²⁶ Las ideas precedentes corroboran el potencial de la fotografía para registrar una nueva forma de control social sobre las etnias colonizadas, a partir de valores eurocéntricos y discriminatorios sobre el cuerpo colonizado.

La imagen fotográfica, dotada en esta centuria se empleó por científicos para indagar en las condiciones antropométricas de ese otro racial inferiorizado. Lo físico, sus poses y atavíos, se clasificaban según la necesidad de control y catalogación del poder blanco por dispositivos de normalización como la medicina, el ejército y la justicia. Era pues, un acto de nombramiento, de disciplinarización y subalternización, a través de la mirada blanca.¹²⁷

Dichas fotografías, efectuadas en estudios, permitían la medición de los sujetos, la observación comparativa de sus fenotipos y la visualización de determinadas patologías (*Figs. 15 y 16*). En este orden, tanto mujeres como hombres fueron fotografiados, con tales propósitos clínicos. Unido a esta

¹²⁵ Prácticamente al año en que Louis Mandé Daguerre patentiza su máquina en 1839, ya J. Washington Halsey introduce en Cuba el daguerrotipo, procedente de Nueva Orleans y se establece en La Habana [...] De modo que la fotografía comienza a abrirse un espacio durante la segunda mitad del siglo XIX, tanto en las publicaciones periódicas, como en los estudios particulares que atraen a sus clientes o realizan diversos trabajos por encargo. Jesús Guanche: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, p. 58.

¹²⁶ La serie más antigua de africanos y descendientes de que tenemos noticias es la realizada por N. Mestre, para cumplir un encargo del médico y antropólogo francés Henry Dumont en 1866 [...] En conjunto, el contacto clínico y los estudios antropológicos dieron lugar a su obra *Antropología y patología comparada de los negros esclavos*, que presenta a uno de los concursos de la Academia de Ciencias. Jesús Guanche: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, p. 58.

¹²⁷ Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, p. 94.

mirada médico-criminal resaltan las fotografías captadas durante el proceso de construcción del Acueducto de Vento (Figs. 17 y 18), que incluyen tanto a mujeres como a hombres esclavizados. Dentro de estas imágenes, salta a la vista la fotografía de una joven africana, quien carga sobre su espalda a su bebé y fuma un cachimbo, prácticas estas propias de la cultura de procedencia (Fig. 19).

Otras fotografías muestran la compleja situación que se vivenciaba en los campos, donde muchos exesclavizados quedaron relegados a una vida de mendicidad y pobreza extrema ya que la añorada libertad les había llegado demasiado tarde. Otras tantas imágenes fotográficas hacen posible conocer la presencia de africanos y descendientes en las fuerzas insurrectas contra el colonialismo hispánico.¹²⁸

Entre los códigos representacionales decimonónicos y las nuevas expresiones: las afrodescendientes en la visualidad neocolonial

Con la instauración de la República (1902), la representación de la imagen de las mujeres afrodescendientes no alcanzó cambios significativos.¹²⁹ En este sentido, estas mujeres continuaron captadas desde una óptica heredera de los códigos representacionales decimonónicos, donde primaba un tratamiento pintoresco y folclórico, una imagen muy tradicionalista de las personas negras, vinculada a ciertos clichés establecidos sobre este grupo social.¹³⁰

Un momento importante para todo el arte cubano, lo constituyen los años 20 y 30 del pasado siglo, donde se da una renovación de la plástica

¹²⁸ Jesús Guanche: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, p. 61.

¹²⁹ Para las artes plásticas en Cuba, la República no nació en 1902 como suele marcar la Historia. [...] la Academia continuaba siendo el baluarte esencial de la plástica cubana en aquel momento; y se extiende prácticamente hasta el primer cuarto del siglo XX, en el que predominan aquellos grandes temas que ella había introducido desde el siglo anterior. [...] En esos primeros momentos podemos apreciar dos grandes tendencias dentro de la plástica cubana en relación con el tema de la presencia de la mujer y del hombre negro: la caricatura y la pintura. Véase: Yolanda Wood: *El negro en el arte pictórico vanguardista cubano*, p. 281.

¹³⁰ Yolanda Wood: *El negro en el arte pictórico vanguardista cubano*, p. 282.

cubana,¹³¹ que indiscutiblemente tuvo resonancia en las formas de representar a las mujeres afrocubanas, particularmente las mulatas. En este contexto, de rupturas vanguardistas¹³² con los códigos representacionales coloniales, el mestizaje se adentra con fuerza notoria en las expresiones artísticas. En la interrelación entre la visualidad vanguardista, el mestizaje y la revocación de códigos decimonónicos, la investigadora y crítica de arte Yolanda Wood afirma:

Lienzos como “Muchacha con cañas”, de Romañach, donde se reivindica la imagen de la mujer negra y mulata en la pintura, a partir de un tratamiento respetuoso, donde la figura de la joven con marcados rasgos de criolla mulata, constituye el centro de la obra. Por otra parte tenemos a la “Gitana tropical”, de Víctor Manuel, que alude a lo marginal, a lo devaluado socialmente en múltiples sentidos; al mismo tiempo que sienta las bases, para el arte cubano, de un nuevo paradigma de feminidad, que rompía totalmente con el creado por Patricio Landaluze con sus mulatas de rumbo, sandungueras. En ambas obras, los artistas ofrecen una visión respetuosa hacia la mujer; donde se destaca la comprensión de la figura femenina entendida desde la marginalidad de la raza por su condición mulata, desde la de género por su condición femenina, y desde la de clase, a la que puede estar aludiendo la apariencia de mujer sencilla.¹³³

En este punto, retomo la interrogante formulada por Wood: “¿Hasta qué punto no fue el mestizaje también una forma de ocultamiento de la existencia en Cuba de una presencia negra tan significativa, y de una

¹³¹ Renovar el arte cubano significaba, en primer lugar, romper con la tradición académica, que había producido ese letargo de tantos años en la pintura cubana. Pero implicaba además sentar las bases de un nuevo discurso visual, artístico [...] Por arte nuevo se estaba entendiendo una visión artística capaz de expresar el ser cubano, en una dimensión que superara elementos particulares, expresiones más precisas o más individuales. Se trataba de construir una visión integradora de lo cubano en la que entrara muchas facetas, pero que diera una mayor coherencia a la expresión de lo nacional. Amplíese esta idea en: Yolanda Wood, *El negro en el arte pictórico vanguardista cubano*, pp. 283-284.

¹³² La confluencia de múltiples factores sociales, culturales e ideológicos dentro del contexto cubano, que rebasaron la dimensión de lo artístico, posibilitaron dicha ruptura temática y conceptual.

¹³³ Yolanda Wood: *El negro en el arte pictórico vanguardista cubano*, pp. 282-287.

afrodescendencia cubana tan importante que dejaba huellas por todas partes de nuestra cultura?”¹³⁴ El mestizaje, más allá de la mixtura entre los diferentes grupos raciales que integran y se funden en el devenir histórico de la nación cubana, se emplea como una estrategia para solapar la herencia africana, como bien señala esta autora. Recuperar esta pregunta es fundamental para entender por qué desde otros soportes visuales de la época se continúa con la visión tradicional y los rasgos pintorescos adjudicados a la figura de la mujer negra y mulata desde la centuria anterior.

Una arista interesante sobre la representación de las mujeres negras y mulatas en las artes visuales republicanas, lo constituye la gráfica. En las artes gráficas, sobre todo en portadas de revistas como *Social* y *Carteles*, la figura de la mujer, blanca, estilizada y superficial (*Figs. 20 y 21*) sustituye la imagen de la mulata. En este sentido, la académica Luz Merino afirma que en la observancia de las revistas y la prensa en general de este período, las personas negras y mulatas aparecen en último lugar, lo que viene a ser una zona bastante sumergida dentro de la visualidad.¹³⁵

La revista *Carteles* (*Figs. 22 y 23*) es de importancia cuando de representación de la mujer no blanca se trata. Aparecen representadas de múltiples maneras, desde una visión respetuosa hasta la representación del folclor afrocubano, con marcada intención de consolidar estereotipos y clichés tradicionales. Por ejemplo, cuando quieren dar una imagen de lo cubano, lo que se representa muchas veces es la mujer mulata, con pañuelo en la cabeza, con énfasis en la curva de la figura, la sensualidad y, en algunos casos, bailando. Por otra parte, es destacable la proyección particular de la revista *Carteles* en la década de los 50, donde a partir de siluetas, se da una representación ambigua, donde el diseñador “no dejaba claros los márgenes entre las sirvientas mulatas y las jóvenes blancas de la casa”, lo cual es examinado por la investigadora antes citada “como una vía para tratar de cancelar las diferencias sociales y raciales”¹³⁶

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 288.

¹³⁵ Luz Merino: *El negro en la gráfica de la República neocolonial*.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 295.

En el caso de la pintura, un ejemplo relevante en cuanto a la representación visual de la mujer afrodescendiente, lo constituye el clásico de Carlos Enríquez, *El rapto de las mulatas* (Fig. 24). Esta obra condensa un sinnúmero de aspectos, donde el sexo se convierte en un elemento central de la imagen, a partir de representar mujeres mulatas con alto contenido erótico y sensual. Sobre este lienzo, el especialista de arte cubano Ariel Ribeaux subraya que la visión de dichas mujeres entronca con la idea e imagen estereotipadas observables en innumerables obras desde el siglo XIX.¹³⁷

¿Qué papel desempeñó la fotografía en este contexto? ¿Cómo se hace eco de las problemáticas y los imaginarios que circulan a nivel social? En torno a la representación fotográfica, “la imagen del negro se circunscribió a esa noción de hampa afrocubana, en un proceso de cruzamiento y continuidades entre color de piel y marginación de orden socio-económica”.¹³⁸ En la interrelación entre fotografía y representación de la población afrocubana, resalta el famoso reportaje fotográfico realizado por el fotógrafo norteamericano Walker Evans en los años treinta. Las imágenes recogidas por Evans, en plena dictadura de Machado, representan a las personas negras y mulatas “protagonizando únicamente sus roles de pobreza y marginalidad”.¹³⁹

Fotógrafos cubanos como Constantino Arias y Tito Álvarez, mantienen un hilo discursivo similar, al enfatizar en una narrativa visual que se aboca a remarcar a las afrodescendencias desde etiquetas coloniales. En sus imágenes, las personas negras y mulatas “no eran visualmente importantes, sino solo el triste reflejo de su marginalidad”.¹⁴⁰ Por ejemplo, Arias, al retratar la vida nocturna habanera, ubica a estas personas en el espacio de placer de los centros nocturnos ciudadanos (Fig. 25); fotografió prostitutas, borrachos, músicos negros y la dura realidad de los marginados. Al respecto, Rafael Acosta subraya: “Se hacía evidente que el negro en la sociedad cubana colonial y poscolonial no representó jamás una idea de

¹³⁷ Ariel Ribeaux: “Ni músicos, ni deportistas”.

¹³⁸ Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, p. 96.

¹³⁹ Rafael Acosta: *Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia*, p. 114.

¹⁴⁰ Rafael Acosta: *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2011)*, p. 108).

reconocimiento digno de ser admirado, puesto que nunca tuvo que consolidar posiciones de poder o riqueza.¹⁴¹

Por su parte, Roberto Rodríguez Decall, fotógrafo dedicado a la fotografía del desnudo en espacios exteriores, representó a mujeres negras y blancas en sus creaciones visuales. No se observan diferencias en sus fotografías respecto al color de piel de la modelo, pues su propósito radica en mostrar el cuerpo en todo su esplendor de erotismo para agrandar la mirada masculina. En sus imágenes (Fig. 26) se observan “las poses de los cuerpos femeninos deseantes y deseados, voluptuosos, poseedores de un erotismo nada oculto”.¹⁴²

Imágenes en Revolución: de la épica al enfoque descolonizador

El triunfo revolucionario de 1959, sin lugar a dudas, significó un parteaguas sin precedentes en todos los aspectos del tejido social, incluido la esfera del arte. En este contexto, los artistas del lente se hacen eco de la vorágine cultural y social y las profundas transformaciones desencadenadas dentro de la estructura social cubana. En el caso específico de la fotografía, diferentes investigadores dan cuenta de la función creadora y la narrativa en un sentido altamente ideológico que tuvo este medio visual durante los primeros años de la Revolución.¹⁴³ Se dirigió a reflejar visualmente toda la épica del proceso revolucionario, en el que mujeres y hombres de diferentes pertenencia racial y social, tuvieron una participación relevante.

Este tipo de visualidad ha sido denominada como fotografía épica, destinada a documentar fundamentalmente las principales transformaciones sociales realizadas durante las primeras décadas revolucionarias. El cuerpo social en movimiento es el único cuerpo posible y con capacidad de divulgación en los medios. Quizá pueda mencionarse algunos torsos de macheteros y de milicianos, y la tan famosa como poco vista miliciana

¹⁴¹ Rafael Acosta: *Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia*, p. 114.

¹⁴² Rafael Acosta: *Estudios críticos sobre fotografía cubana*, p. 83.

¹⁴³ Véase las siguientes investigaciones: Rafael Acosta: *Estudios críticos sobre fotografía cubana*; Leibys Rosales: *Hacia una visualidad erótica: el cuerpo desnudo en la fotografía cubana del nuevo milenio (2000-2017)*; Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*.

armada de metralleta, de Alberto Díaz (Korda) (Figs. 27 y 28), con el espléndido torso desnudo y sus senos desafiantes a la vista.¹⁴⁴

En estos primeros años se destaca el ensayo fotográfico de Roberto Salas quien, a través de su lente fotográfico, captó en 1961, la última salida pública de *El cabildo de Regla*.¹⁴⁵ Este ensayo visual inmortalizó una práctica cultural y religiosa de fuerte tradición en esa localidad habanera, donde mayoritariamente los participantes en dicha peregrinación eran mujeres y hombres afrodescendientes. Por medio del lenguaje fotográfico, Salas captó la esencia y los simbolismos alrededor de un hecho ideológico, social y cultural, de gran valor para la cultura nacional, aunque fuera desde una mirada folclorizada y mítico-religiosa de la afrodescendencia cubana.

Resumiendo estos primeros años de Revolución, se puede afirmar que los radicales cambios significaron una nueva etapa en la atención por parte de las políticas sociales a grupos históricamente marginados, donde existía una alta composición de mujeres negras y mulatas.¹⁴⁶ No obstante, las cuestiones en torno a la subjetividad y a las representaciones simbólicas,

¹⁴⁴ Rafael Acosta: *Estudios críticos sobre fotografía cubana*, p. 84.

¹⁴⁵ Este ensayo fotográfico representa la última salida pública de este acontecimiento cultural, donde sosteniendo en andas a la virgen Regla, patrona de la bahía de La Habana, en 1961, y que solo se pudo visionar en 2008, cuarenta y siete años después (en una muestra en una galería de La Habana Vieja). Un espléndido ensayo visual en el que creyentes mayoritariamente negros y mestizos nutren la peregrinación un poco antes de que los cierres de la política del estado —ya puestos en marcha contra las instituciones religiosas— hicieran imposible este tipo de manifestación pública. Véase: Rafael Acosta: “Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia”.

¹⁴⁶ En el caso específico de la atención a las necesidades y retrocesos que tenían las mujeres, se creó la Federación de Mujeres Cubanas, una organización de masas que desde sus inicios se propuso atender y satisfacer las necesidades materiales y de superación de las mujeres, en sentido general. No obstante, esta organización no tuvo en cuenta las múltiples pertenencias sociales de las mujeres, ni sus puntos de partida, de modo que unificó al sujeto mujer como masa monolítica, sin entrever sus especificidades. Ello, indiscutiblemente, tributó a la invisibilización de las necesidades reales de determinados grupos de mujeres, quienes tenían experiencias de vida diversas. Respecto a la temática racial, algunas de las estrategias empleadas en las primeras décadas de revolución en el poder, lejos de desestructurar los fantasmas de la discriminación racial, lo que hicieron fue esquivar un fenómeno social que reemergió con fuerza desmedida a partir de la reforma de los años 90s, trayendo asociados otros fenómenos como la pobreza, las vulnerabilidades y desigualdades sociales.

quedaron diluidas dentro de la turbulencia social que implicaron las radicales transformaciones estructurales.

En los setenta se destaca la labor de María Eugenia Haya (Marucha), quien “fotografió con frecuencia asociaciones musicales y espacios de consumo cultural mayormente integrados por negros y mestizos”.¹⁴⁷ En sus fotografías se puede apreciar la presencia de las mujeres afrodescendientes, en diferentes actividades (Figs. 29 y 30).

En la década de los años ochenta se produce un cambio conceptual en la visualidad cubana; las artes visuales, dentro de ellas la fotografía, dan un vuelco en sus narrativas y lenguajes visuales. Sobre esto último, el especialista en fotografía cubana Rafael Acosta destaca que la fotografía artística en Cuba, desde su arribo en 1840, no tuvo mucho que ver con lo racial hasta finales de la década de los ochenta,¹⁴⁸ donde se aprecia un punto de inflexión en la historia de la visualidad cubana sobre el tema. Este giro conceptual en la visualidad cubana permite que las artes visuales, dentro de estas la fotografía, den un vuelco en sus narrativas y poéticas. Esta revolución visual matizada por “miradas de densidad sociológica y antropológica, de actualización de los códigos visuales internacionales en boga, de crípticos discursos místicos-religiosos afrocubanos, de abandono de la imagen fetichista y exótica del negro, colocaron el discurso racial en el primer plano de la escena artística nacional”.¹⁴⁹

A partir de este nuevo contexto, la fotografía se centró en cuestiones de demanda y cuestionamientos sociales, donde los discursos artísticos rebasan el propósito estético para colocarse en discusiones sociológicas y

¹⁴⁷ Rafael Acosta: *Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia*, p. 115.

¹⁴⁸ El arte cubano de los ochenta incentivó la escena socio-cultural del país. Muchos críticos detectaron rasgos de la posmodernidad —que en ese entonces se ponía de moda en los debates teóricos— en ese cambio de signo que experimentó la visualidad cubana. Estrategias de creación grupales, performances, arte callejero, happenings, arte efímero y una recurrencia a la fragmentación del objeto artístico fueron algunas pautas del arte de los ochenta. Temáticamente los artistas sondearon en zonas poco o totalmente ocultas en las décadas anteriores: el sexo, el cuestionamiento de la ontología y función del arte, el kitsch, la religión, la historia, la política y los temas que emergían de la cotidianidad. Ariana Landaburo: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, p. 69.

¹⁴⁹ Rafael Acosta: “Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia”, p. 3.

políticas, matizados por una interpelación crítica a las problemáticas sociales. La especialista en artes visuales Dannys Montes de Oca señala que los 80 constituyeron una etapa rica por su heterogeneidad y visión crítica no sólo respecto a los modelos tradicionales de percepción del vastísimo universo mujer, sino también de la percepción del arte por parte de las artistas mujeres. La autora realiza un recorrido cronológico por los principales momentos de las artes visuales cubanas, donde enfatiza en el período comprendido entre 1980-2000, y se centra en el papel desempeñado por las mujeres artistas dentro del “nuevo arte cubano”, cuyas temáticas son afines a las expresiones artísticas internacionales.¹⁵⁰

Desde el punto de vista contextual, convergen una serie de aspectos multidimensionales que rebasan el campo del arte y que van desde la recepción de las teorías posmodernas en el propio terreno artístico hasta otras cuestiones más sociales como pueden ser el despegue de los discursos de género y raciales que comienzan a repensarse el lugar de las mujeres y de las personas afrodescendientes dentro de las representaciones dominantes.

En estos debates hubo una importante presencia de artistas mujeres, con poéticas propias, representativas de su condición de género y racial. Entre ellas, se destacan Gertrudis Rivalta, María Magdalena Campos-Pons y Marta María, quienes presentan un discurso donde interrogan zonas estereotipadas del tejido social, y se proyectan artísticamente sobre imaginarios sexualizados y racializados que sitúan a las mujeres negras y mulatas en opresiones interseccionales. Estas interpelaciones fotográficas dialogaron con el racismo y el sistema sexo-genérico como regímenes de opresión múltiple para con las mujeres afrodescendientes.

Este escenario marcó un punto de inflexión en la representación artística de procesos, imaginarios y fenómenos sociales, asociados a problemáticas de género y racialidad. A dicho corolario, hay que sumar algunos aspectos estructurales que favorecieron que, desde las propias artes visuales en sentido amplio, y la fotografía en particular, se dialogara con las problemáticas sociales.

¹⁵⁰ Véase: Dannys Montes de Oca: “El otro que somos. El otro que no somos”.

Los años noventa fueron complejos desde el punto de vista económico, cuestión que visibilizó fuertemente la presencia del racismo y la discriminación racial dentro del contexto social cubano. Tras años de aparente igualdad racial, donde la temática se tornó tabú desde el discurso político y científico social, el denominado “Período Especial” reanimó un flagelo que había quedaba camuflado tras las políticas universalistas llevadas a cabo durante las primeras décadas revolucionarias.¹⁵¹ Por esta razón, el contenido sociológico de las artes visuales se fortificó en esta década.¹⁵² Las artes visuales cubanas se hicieron eco de la permanencia de estereotipos y prejuicios raciales persistentes a nivel de imaginarios sociales. Sobre este aspecto, el investigador español Carlos Tejo (2009) sostiene: “Se abre una etapa donde un conjunto de heterogéneas intenciones creativas posibilita el protagonismo del cuerpo como un perfecto interlocutor social”.¹⁵³

Como resultado de los cambios estructurales y la permanencia de desigualdades sociales, entre las que se destacan las generadas por la pertenencia racial, entre finales de los años 90s y los umbrales del siglo XXI, tuvieron lugar dentro del campo artístico nacional una serie de proyectos curatoriales.¹⁵⁴ Estas exhibiciones de artes visuales, desarrolladas específicamente entre los años 1997 y 2017, tuvieron como finalidad interpelar la colonialidad y sus ramificaciones racistas dentro del tejido social cubano.¹⁵⁵

¹⁵¹ Consúltense dentro de la bibliografía referenciada: Esteban Morales, Mayra Espina, Zuleica Romay.

¹⁵² Tomar en cuenta los proyectos curatoriales desarrollados en las postrimerías del S.XX y las dos primeras décadas del presente siglo. Véase Suset Sánchez: “Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)”.

¹⁵³ Citado en Leibys Rosales: *Hacia una visualidad erótica: el cuerpo desnudo en la fotografía cubana del nuevo milenio (2000-2017)*, p. 31.

¹⁵⁴ Para profundizar en estos proyectos curatoriales, consúltense: Alejandro de la Fuente: *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*; Rafael Acosta: *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2011)*; Suset Sánchez: “Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)”.

¹⁵⁵ En 1997 tienen lugar dos importantes exposiciones: *Queloides I* y *Ni músicos, ni deportistas*; mientras en 1999 se presenta *Queloides II*. Ya entrada la segunda década del siglo XXI se producen otras tres exposiciones de arte cubano contemporáneo que amplifican la problemática racial: *Queloides. Raza y racismo en el arte cubano contemporáneo (2010)*, *Drapetomanía. Homenaje al Grupo Antillano (2013)* y *Without Masks: Contemporary Afro-Cuban Art (2017)*. Profundizar en: Suset Sánchez: *Historias de negros finos que no tocan rumba. Imágenes sobre las construcciones del racismo y pensamiento decolonial en el arte cubano contemporáneo (1997-1999)*; Suset

[IR AL ÍNDICE](#)

Dichas exposiciones parecen inscribirse en una conciencia emancipatoria donde discurso racial y revisión del proyecto de nación asumen una perspectiva decolonial en el trazado de un espacio de resistencia en el que la agencia afrodescendiente toma voz y señala las zonas intersticiales de enunciación en que se ha situado históricamente.

Por otra parte, la incorporación de la voz de las mujeres en los últimos abordajes expositivos significa verdaderos avances, ya que en las primeras propuestas prevaleció el discurso de los artistas hombres.¹⁵⁶ Desde múltiples manifestaciones de las artes visuales, entre las que se destaca la fotografía, diferentes artistas abordaron las relaciones raciales y la permanencia del racismo en la sociedad cubana. Estas propuestas visuales constituyen una manifestación de la agencia afrodescendiente, y ofrecen una revisión de la construcción subalternizada y racializada del sujeto negro como parte de la ideología colonial.¹⁵⁷

En este nuevo escenario visual, los imaginarios racializados esgrimidos en la colonia son resemantizados. Diferentes artistas se apropian de obras clásicas, para a partir de las mismas, realizar una crítica irónica que tributa a la descolonización visual y simbólica. Es interesante cómo estos artistas visuales comienzan a apropiarse de determinados estereotipos estructurados en el siglo XIX, para ironizar sobre sus alcances en el imaginario popular. Tal es el caso de Elio Rodríguez, Pedro Álvarez, Douglas Pérez, entre otros artistas visuales cuya representación visual de las mujeres afrodescendientes constituye una fuerte crítica a las formas de representación dominantes.

Por ejemplo, Pedro Álvarez emplea obras icónicas de Víctor Patricio Landaluze para satirizar en torno al papel que continúa desempeñando la mujer mulata en el escenario poscolonial cubano, a partir de su inserción como sujeta subalternizada, racializada enmarcada en relaciones de poder

Sánchez: “Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)”.

¹⁵⁶ Una excepción al respecto fue la presencia de la artista visual Gertrudis Rivalta, quien participó en las exposiciones *Queloides I* y *Queloides II*.

¹⁵⁷ Suset Sánchez: “Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)”.

propias de la colonialidad. Su obra *Al pasado no regresaremos jamás* (Fig. 31) es el mejor exponente de deconstrucción de los estereotipos generados en torno a la mulata en el siglo XIX. En esta obra se muestra a la mulata que Landaluze idea para *Preparándose para la fiesta*, descontextualizada del contexto decimonónico e insertada en la Cuba actual, de modo que la mulata sigue representando ese modelo de alteridad con respecto al sujeto masculino blanco, pero esta vez no colonialista sino poscolonial, en asociación con el turismo sexual que simbólicamente se formula en el Chevrolet rojo, que opera como icono y reclamo turístico de visitantes.¹⁵⁸

En sintonía con las intenciones de Álvarez, resalta la producción visual de Elio Rodríguez, que tiene como hilo conductor la deconstrucción de los estereotipos sobre negritud y la mulatez en la cultura popular cubana a través del choteo. Este artista visual ironiza en torno al estereotipo sexual y al mito fálico del hombre negro en combinación con la sexualidad volcánica de las mulatas. *Lo mejor del trópico* (Fig. 32) y *Romance en el solar* (Fig. 33) se proponen la crítica y la burla de esa actitud de coquetería y mirada lasciva de la mulata para ofrecerse al extranjero, actitud que tiene su génesis en *La Señora y la Sirvienta de Paseo y Mulata de rumbo* de Landaluze.¹⁵⁹

En el caso específico de Douglas Pérez resalta su lienzo *Barbies* (Fig. 34) donde este artista representa un grupo de figuras femeninas negras en reposo, que dan la idea de objetos en venta. Estas mujeres negras, tratadas como estatuillas comercializables, no dejan de ser alusivas al fenómeno de la prostitución centrado en el mercado de “carne negra y mulata” tan abundante en la Cuba a partir de los noventa, donde la apertura de la industria turística conlleva que muchos extranjeros lleguen al país con el propósito de realizar un turismo de tipo sexual, en el que la mujer afrodescendiente constituye el objeto de deseo por excelencia.

Las creaciones de Pérez, al igual que Álvarez y Rodríguez, interpelan los imaginarios racializados que a través de la historia han cosificado el cuerpo

¹⁵⁸ Salvador Méndez: *Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

y la sexualidad de las personas negras. Referida a la obra visual de Douglas Pérez, la curadora de arte Suset Sánchez sostiene:

Este creador trabaja a partir de prototextos que extrae de la pintura costumbrista decimonónica cubana y del grabado colonial, asumiendo la postura de un cronista en tiempos de “recolonización”, tratando de contar cómo antiguas prácticas sociales de subalternización del cuerpo negro son recodificadas a finales del siglo XX para administrar nuevas formas de los discursos hegemónicos sobre la diferencia en el espacio del Caribe.¹⁶⁰

Es importante destacar que, a través de diferentes lenguajes, el arte siempre ha sido un espejo de las manifestaciones sociales y los cambios culturales, políticos y sociales. En los últimos años, las temáticas reivindicativas y de denuncia social se han solidificado dentro del panorama visual cubano, fundamentalmente dentro de la fotografía. El posicionamiento contrahegemónico, a partir de interpelaciones al género y la racialidad se hace recurrente en la creación fotográfica cubana de diferentes artistas jóvenes, al tiempo que estereotipos y saberes dominantes se reajustan dentro del escenario artístico, folclorizando a grupos históricamente subalternizados, donde se ubican las mujeres afrodescendientes.

En este contexto, se impone seguir analizando las representaciones que sobre las mujeres negras y mulatas se esbozan dentro de la fotografía porque como señala Rafael Acosta, como manifestación visual constituye “un instrumento fundamental en la construcción de la identidad de un país a través de distintas formas en que ha imaginado y representado al otro”. En ese sentido, el tema racial es uno de los ejes principales, en el ámbito cubano, en cuanto a la voluntad crítica de la fotografía hacia lo social.¹⁶¹

¹⁶⁰ Suset Sánchez: *Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano*, p. 39.

¹⁶¹ Rafael Acosta: *Fotografía y racialidad: imágenes de una ausencia*, pp. 116-117.

III. En busca de una nueva imagen de la mujer afrodescendiente

La representación visual del cuerpo de las mujeres negras y mulatas, como quedó documentado en el capítulo anterior, ha estado relacionado con determinados factores contextuales, por lo que visualidad rebasa las intenciones estéticas para instaurarse como superficie que configura y da cuenta de las relaciones sociales enmarcadas en cada contexto histórico y social. De esta manera, los discursos desde las artes visuales realizadas en los umbrales del siglo XXI cubano, se caracterizan fundamentalmente, por replantearse las relaciones de dominación, donde las temáticas raciales y de género, tienen una fuerte presencia en las narrativas de diferentes artistas visuales.

Igualmente, los activismos antirracistas y feministas se posicionan en diferentes frentes comunicacionales, y desde artes visuales como la fotografía, se realizan aportes significativos en esa dirección. En este escenario, diferentes fotógrafas elaboran un discurso visual que rebasa las necesidades estéticas y técnicas para dirigirse a planteamientos y cuestionamientos que se encuentran en la superficie del discurso sociológico, como pueden ser el género y la racialidad.

Por consiguiente, el tratamiento de la imagen de las mujeres negras y mulatas por parte de las artistas visuales del nuevo milenio está conectado, de alguna manera, a interpelar el racismo y el sexismo como regímenes de opresión entrettejidos. Por esta razón, la representación visual del cuerpo de las afrodescendientes dentro de la fotografía, precisamente, se distancia de estereotipos y símbolos coloniales, en un intento quizás por reivindicar una imagen tradicional y pintoresca asociada a las mujeres negras y mulatas.

La fotografía realizada específicamente por artistas mujeres, en este nuevo contexto, está dirigida a profundizar en determinadas problemáticas que las afectan como mujeres, a partir de sus múltiples mediaciones culturales y pertenencias sociales. En consecuencia, diferentes fotógrafas,

como las abordadas en este estudio, presentan una producción fotográfica donde hablan desde su pertenencia de género, y otros marcadores de diferenciación social como pueden ser su color de piel, su orientación sexual, su pertenencia etaria y su activismo feminista.

Siendo así que, para problematizar sobre los principales rasgos que muestran las fotografías de estas artistas visuales, se requiere aguzar la mirada desde un análisis sociológico, afrofeminista y decolonial. A continuación se analiza la representación de las mujeres negras y mulatas en la producción fotográfica de cinco artistas visuales cubanas, de modo que se muestran los principales rasgos que definen dicha representación. Para ello se articulan los resultados derivados de las entrevistas efectuadas a las artistas conjuntamente con el análisis de contenido realizado a su producción fotográfica.

Debemos enfatizar que estas fotógrafas tienen trayectorias y formaciones diferentes, pertenencias sociales y mediaciones culturales múltiples, que las hacen compartir un sistema simbólico específico, el cual plasman en sus creaciones visuales. La fotografía como arte visual se nutre de las experiencias de sus creadoras, veremos a continuación cómo estas artistas responden a sus necesidades de comunicarse como mujeres desde sus espacios particulares. Ellas se convierten en interlocutoras de una realidad social como la cubana, donde las mujeres en sentido general, y las negras y mulatas particularmente, atraviesan múltiples desigualdades y carencias, no sólo materiales sino también subjetivas. En consecuencia, los discursos visuales que emanan de los lentes fotográficos de las artistas estudiadas dialogan e interpelan sentidos e imaginarios legitimados en torno a cuestiones referidas a: raza, género, sexualidad, ancianidad, lesbianismo, belleza, empoderamiento de la mujer, violencia patriarcal, transculturación, pobreza, marginación, lesbofobia, colonialidad, etc.

El ordenamiento que reciben las artistas en el siguiente análisis no tiene implicaciones axiológicas ya que, de un modo u otro, todas las artistas y sus narrativas visuales son valiosas en cuanto a la representación de un cuerpo afrodescendiente alejado de esquemas coloniales. No obstante, se apuesta por un ordenamiento temporal, en tanto la autora del presente trabajo se

[IR AL ÍNDICE](#)

fue acercando a la producción fotográfica de estas mujeres. Es pertinente subrayar no todas las artistas abordadas se pronuncian con la misma fuerza ni el mismo compromiso político en torno a la representación desprejuiciada de la imagen de las mujeres negras y mulatas, sin embargo, como metatexto de sus creaciones resalta una proyección que dignifica, complejiza y hace dialogar las diferentes experiencias que vivencian las mujeres afrodescendientes en el contexto cubano actual.

La fotografía afrofeminista y decolonial de Susana Pilar

En la asociación entre arte, afrofeminismos y posicionamiento decolonial, es inevitable pensar en la obra fotográfica y performática de la joven artista visual cubana Susana Pilar Delahante Matienzo. Se trata de una mujer negra, quien realiza una propuesta artística renovadora, que invita a la reflexión y al diálogo crítico con sistemas de dominación que afectan marcadamente la realidad de las mujeres afrodescendientes, en sentido particular, pero que además marcan las experiencias de vida de grupos subalternizados como lo constituye la afrodescendencia en su sentido afrodiaspórico.

En su carrera artística se apuesta por la autorrepresentación como estrategia para, desde su corporalidad, emitir un discurso crítico, distanciado del canon dominante. En su haber se identifican algunas obras, ensayos fotográficos y acciones performáticas que, desde su propio título, dan luces sobre el propósito explícito de esta artista de constituirse en una fuente iconográfica que apuesta por la interpelación de determinados mandatos sociales.

Es pertinente colocar un dato importante. En el caso de esta artista visual cubana, radicada actualmente en el extranjero, no se tuvo acceso a sus imaginarios respecto a las problemáticas que afrontan las mujeres negras y mulatas en Cuba, sin embargo, a partir de explorar entrevistas secundarias, se logró acceder a sus percepciones e ideas sobre determinados procesos culturales y simbólicos que complejizan las experiencias de las afrodescendientes en Cuba.

[IR AL ÍNDICE](#)

Cuando de trastocar los conceptos de belleza se trata, resaltan las obras *El tanque* y *Lo llevamos rizo*, las cuales mantienen como hilo conductor la deconstrucción del paradigma eurocéntrico de belleza. Se trata de un modelo dominante que exalta los rasgos físicos de las personas blancas, al tiempo que minimiza, estigmatiza e ironiza en torno a la apariencia de las personas alejadas de la normatividad blancocéntrica.

El tanque constituye a una acción performática —registrada en fotografías— realizada por Susana Pilar en 2015, en la que la artista visual se hace acompañar de su mamá. Dicho acto está cargado de simbolismos, fundamentalmente para un segmento importante de la población afrodescendiente: las mujeres, ya que aborda la cuestión del alisamiento del cabello natural. En las fotografías se observa el inicio del performance, cuando la mamá de Susana usa una tenaza caliente para estirarle su cabello. Hay que agregar que el alisamiento del cabello natural constituye un procedimiento ampliamente practicado por las mujeres afrodescendientes durante años. Con tales fines se han empleado múltiples instrumentos, que van desde el tristemente recordado “peine caliente” pasando por las cremas desrizadoras y las más novedosas técnicas alisadoras como las keratinas, procedimientos todos cómplices de situar los cabellos afros dentro de los estándares de belleza dominante.

La propuesta visual de esta artista conlleva a retomar las teorizaciones de la feminista afronorteamericana bell hooks (2006) en torno al cabello natural de las mujeres afrodescendientes. Las prácticas estéticas dominantes mutilan las identidades propias de las afrodescendientes, al imponer patrones racistas y sexistas. En este sentido, hegemonía, belleza y mujer afro se entrelazan de tal forma que, desde el patriarcado racista, se estructura todo un imaginario simbólico que gravita en aspectos diferentes, como las propias formas correctas de lucir el cabello. En consecuencia, Susana Pilar desde la performance visual se rebela contra esos mandatos coloniales desacreditados por el pensamiento afrofeminista.

[IR AL ÍNDICE](#)

En el acto performático, donde la artista se autorrepresenta y culmina mientras se vierte un cubo de agua en su cabello (Fig. 1),¹⁶² tras haber culminado el ritual estético del alisamiento, se proyecta una acción de resistencia al racismo, el sexismo y a las estéticas dominantes. Esta artista, mediante su propuesta, rompe con una consagrada liturgia colonialista, pues “la obsesión colectiva con alisar el cabello negro es un reflejo de la opresión y el impacto de la colonización racista” (hooks, 2006, p. 11).

De eso trata precisamente esta acción visual, de fracturar los mandatos de ese patriarcado blancocéntrico, que impone normas de blanqueamiento, que van desde el propio deseo de alisar nuestro cabello original. De acuerdo con bell hooks, la interrelación del racismo y el sexismo les recalcan diariamente a todas las mujeres afrodescendientes por diferentes vías (medios, publicidad, artes) que no seremos consideradas hermosas o deseables si no nos cambiamos a nosotras mismas, especialmente nuestro cabello. Por lo que la obsesión de las personas negras con el pelo lacio refleja una mentalidad colonizada.¹⁶³

De este modo, *El Tanque* interpela directamente en las subjetividades, los imaginarios compartidos e individuales, las prácticas culturales repetitivas acríticamente. El acto de verter agua sobre el cabello recién alisado convierte a esta artista en transformadora de conciencias, pues nos muestra explícitamente donde romper con el procesamiento del cabello. Mantenerlo en su estado natural constituye “un signo de la resistencia cultural a la opresión racista” (hooks, 2006, p. 5). *El Tanque* legitima el cabello no procesado al tiempo que denuncia el racismo desde una posición política, con un tono más rebelde y reivindicativo, una postura cimarrona.

Por su parte, *Lo llevamos rizo* constituye un concurso de belleza afrofeminista, que introduce en la escena visual del país un debate interesante en torno al cabello natural de las mujeres negras y mulatas.

¹⁶² Se reinicia el conteo de las imágenes, a partir de la primera fotografía analizada en este capítulo. En los anexos se presentan estas fotografías de manera ordenada.

¹⁶³ Desde un punto de vista particular, no se trata de cuestionar las múltiples formas en que puede adoptar el cabello de estas personas, ya que este aspecto presenta matices. Por ejemplo, alisamiento no equivale unívocamente a pensamiento alienado, del mismo modo que llevar el cabello no procesado tampoco es sinónimo de validación de la identidad afro.

Dicho concurso se complementa con la fotografía como registro artístico y documental del evento. Representar la estética afrodescendiente, específicamente el cabello natural, tiene una fuerte carga simbólica, que interpela el imaginario social cubano.

Los cabellos lacios son centrales en la construcción de la feminidad hegemónica y de un ideal de belleza blancocéntrico. Desde edades tempranas, independientemente de la filiación racial, las niñas son educadas en el culto de un cabello largo y lacio, impulsado y reforzado por diferentes discursos, donde se destaca el visual. Lo anterior se debe a la reafirmación de un patrón de belleza racista que exalta los cabellos lacios como los paradigmáticos (hooks, 2006) y etiqueta, cancela y marginaliza los cabellos rizados, propios de las mujeres negras y mulatas.

Es pertinente señalar que las ideas antes expuestas han sido contrastadas empíricamente por diferentes investigaciones, realizadas desde la propuesta psicosocial de las Representaciones Sociales.¹⁶⁴ Estas experiencias empíricas dan cuenta de las ideas peyorativas que recibe el cabello natural de las mujeres negras y mulatas en el escenario social cubano. El cabello atribuido a estas mujeres recibe una mirada ofensiva que lo cataloga como *pasas*, *pelo malo*, *estropajo*, entre otros adjetivos denigrantes; se dota de cualidades morales negativas a un atributo físico para potenciar su descalificación. Ello se relaciona con que los significados sociales que tienen las características asociadas al color negro tienen una connotación estereotipada y de desaprobación dentro de la sociedad cubana.

En este sentido, las diversas y estereotipadas representaciones impuestas sobre las mujeres y en especial las afrodescendientes están configuradas desde un atávico machismo con unas connotaciones peyorativas del discurso racista que no han pretendido otra cosa que imponer a las mujeres de forma voluntarista la óptica blanca y patriarcal.¹⁶⁵ Desmitificar los significados negativos adjudicados al cabello natural de las

¹⁶⁴ En la bibliografía referenciada consultar a Sandra Morales; Yulexis Almeida; Sandra Álvarez y Leidys Raisa Castro.

¹⁶⁵ bell hooks: *Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra*.

mujeres negras y mulatas, dignificar su belleza auténtica, se encuentra en *Lo llevamos rizo*.

El atractivo físico como directamente proporcional al alisamiento del cabello, es una de las tesis racistas desmitificadas desde el afrofeminismo y que está en la base de *Lo llevamos rizo*, como concurso donde las mujeres afrodescendientes lucen la belleza y sensualidad de sus cabellos naturales. La promoción de la textura original de los cabellos en todas las edades podemos encontrarla en esta acción performática, donde se observan concursantes pertenecientes a diferentes grupos etarios, desde niñas hasta adultas mayores (Fig. 2, 3 y 4).

De ambas series fotográficas se pueden hacer múltiples lecturas, sin embargo, es ilustrativo su posicionamiento contrahegemónico, donde dialoga con los saberes hegemónicos relacionados con la estética de las mujeres afrodescendientes, de modo que contribuye a dignificar la belleza negra por medio de mensajes visuales, cargados de contenidos emancipatorios. En este sentido, la artista promueve y dignifica la estética de la mujer afrodescendiente, a partir del abordaje del cabello afro, concepto que emplea en dos direcciones: como estrategia de resistencia a la normatividad (*El tanque*) y como propuesta afirmativa que valoriza una identidad y una estética afrocentrada, a partir de mostrar la belleza desde un cabello no procesado ni acomodado a los criterios estéticos dominantes (*Lo llevamos rizo*).

Pero el cabello afro no es la única temática que conceptualmente forma parte de la actividad fotográfica de Matienzo. En su devenir artístico también presenta otros ejes que la inquietan en su condición de mujer negra. En este aspecto, interpela estereotipos raciales adjudicados al cuerpo femenino afrodescendiente, idea sobre la que la tradición pictórica cubana ha remarcado simbolismos particulares como la hipersexualidad de las mujeres negras y mulatas. Si pensamos en la visualidad decimonónica y determinadas obras dentro de la visualidad poscolonial, podemos avizorar cómo el cuerpo de la mujer afrodescendiente condensa la lascivia, el erotismo acérrimo y sensualidad a ultranza, como principales atributos explotables.

[IR AL ÍNDICE](#)

En su serie fotográfica *Llave maestra*, la propia artista se autorrepresenta en diferentes poses que desafían al espectador, que ofrecen una idea de coraje, un posicionamiento de proactividad y combate. En este sentido, se distancia de saberes dominantes, de la fetichización y cosificación del cuerpo de la mujer negra, de estrategias comercializables, al mismo tiempo que fractura posturas canónicas dentro del arte.

Esta serie resulta muy interesante desde el punto de vista iconográfico, pues se hace acompañar de un machete. ¿Qué significados tiene el machete en el imaginario popular cubano? ¿Cómo entender la relación entre este objeto y el cuerpo de la mujer afrodescendiente? ¿Qué significados nos comunica la imagen de la artista, quien muestra una actitud desafiante mientras en una de sus manos sujeta el machete?, constituyen algunas interrogantes que nos sugieren las imágenes de *Llave maestra* (Figs. 5 y 6).

En otro orden de ideas, en la obra de Susana Pilar se expresan otras preocupaciones que quedan registradas conceptualmente en sus discursos visuales, tal es el caso de la transculturación, como concepto político y cultural. La transculturalidad como proceso que afecta a toda la diáspora descendientes de las poblaciones obligadas a migrar, por lo que esta pieza artística, más allá de pronunciarse en defensa de las mujeres afrodispóricas, se aboca por despolver el silenciamiento al que han estado sometidas las identidades preteridas desde los discursos hegemónicos.

Al igual que en *El tanque* y *Lo llevamos rizo*, su propuesta *Dibujo intercontinental* (2017) complementa la performance con la fotografía. En esta propuesta la artista se autorrepresenta igualmente, cuestión que marca una tendencia en su producción fotográfica. Como muestra la Fig. 7, en medio de un espacio público, pudiera ser perfectamente una plaza citadina, la artista hala mediante una soga, una pequeña embarcación de madera. Entre el hilo grueso que une el cuerpo de la artista y el pequeño bote hay una distancia prudente, pero la actitud, la pose y el rostro de la mujer muestran agotamiento, cansancio y, a la vez, resistencia.

Imágenes como estas dan cuenta del valor que le otorga la artista a su cuerpo como herramienta para comunicar determinadas ideas sobre

[IR AL ÍNDICE](#)

múltiples procesos que le competen a su afrodiaspórica y también como descendiente de asiáticos. Susana Pilar ve su cuerpo como archivo del desplazamiento forzado de personas de África y Asia hacia Cuba.¹⁶⁶

Sobre el valor del archivo personal, de la ancestralidad y la transmisión oral de las tradiciones y la historias subalternizadas, esas que no forman parte del discurso dominante, la artista apunta:

Reinventar la memoria y el archivo son súper importantes en mi investigación y práctica artística, debido a que algunos en el poder borraron los hechos. Mi cuerpo, descendientes de migrantes forzosamente desplazados de Asia y África a Cuba, es mi archivo y mi memoria. Las narraciones orales de mi familia (pues nos negamos el derecho a escribir nuestra Historia, y hoy estamos tomando esos derechos) son mi libro de Estudios. Mis ancestros habitan mi cuerpo y desde mi cuerpo genero acciones que reivindiquen lo que somos.¹⁶⁷

Sobre sus inicios en esta labor de descolonizar las narrativas dominantes, desde una visualidad marcadamente afrofeminista, la artista asegura: “No sé en qué punto comenzó todo, no recuerdo. Solo sé que el “Archivo” no me representa del mismo modo en que me veo yo. Entendí [...] que no fuimos esclavos sino esclavizados; y muchas cosas más.¹⁶⁸ Con tales propósitos emancipatorios, podemos observar que resistencia, lucha, archivo familiar, madres, negras, negritud, son algunas de las palabras que orientan la actividad artística de Susana Pilar.

Explorar en las fotografías de esta artista, matizadas por acciones performáticas e insurgentes, permiten el planteamiento de la siguiente interrogante: *¿Cómo desde la visualidad performática de esta artista visual se interpela la cicatriz colonial impresa en las experiencias estéticas de las mujeres afrodescendientes?* Basta con observar la obra de esta artista desde perspectivas contrahegemónicas para dar respuesta a la interrogante presentada. Es una artista que ha ido construyendo sus propias estrategias

¹⁶⁶ Roselín Rodríguez: “Susana Pilar: Reclamando espacios a través de la performance”.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, párr. 3.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, párr. 5.

artísticas para despatriarcalizar y descolonizar los archivos de la memoria, para reposicionar desde la fotografía a la mujer afrodescendiente en Cuba, a partir de valorizar y reivindicar su imagen.

El discurso queer y de género en la fotografía de Yanahara Mauri

La obra visual de Yanahara Mauri Villareal responde básicamente a una fotografía performática con enfoque de género, donde emplea la performance como estrategia discursiva para interpelar regímenes de opresión y marginación social. Esta fotógrafa nos presenta un discurso cuestionador de los patrones dominantes mediante una marcada perspectiva de género, dirigida a presentar historias disidentes y múltiples del universo de las mujeres. Su discurso artístico se construye desde una pluralidad de identidades de género, desde estrategias queer para interpelar el binarismo genérico, y así visibilizar zonas deslegitimadas por la cis-heteronormatividad del patriarcado occidental.

Sobre los principales tópicos que aborda su obra, la artista señala:

Hay varios ejes con los que me he movido. Por un lado está el tema de género, por ejemplo en la serie *Los espasmos de Venus*, es el centro de mi trabajo. En *Hijos de Onán*, el tema queer es el eje fundamental [...] En la serie *Retratos en pandemia*, el centro es la pobreza. En *Ritos* y otras historias es el tema queer y los ritos fundamentales que atraviesan las mujeres en la cultura cubana.¹⁶⁹

La autorrepresentación con visos performáticos está presente en sus series fotográficas *Los espasmos de Venus* y *Los hijos de Onán*. La violencia física derivada de patrones estéticos impuestos por los medios de comunicación, la condición lésbica, la posibilidad de un matrimonio igualitario y el tratamiento de modelos diversos de representación de lo femenino cuentan entre los temas abordados en ambas propuestas.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

¹⁷⁰ Maykel J. Rodríguez: “Nosotras. Fotografía performática con enfoque de género”.

En su serie fotográfica *Los espasmos de Venus* (2010-2014),¹⁷¹ la artista presenta mujeres de diferente color de piel, para abordar “diferentes problemáticas relacionadas con el universo femenino”,¹⁷² desde los roles de estas dentro del sistema sexo-genérico. A partir de una representación grotesca, irónica y descontextualizada de los objetos y funciones que forman parte de la identidad “femenina”, la artista interpela críticamente conceptos patriarcales, poniendo en tensión normas hegemónicas.

Dentro de esta serie, se destacan un grupo de fotografías que poseen un valor sociológico importante. Por ejemplo, *La dama del tulipán* (Fig. 8) es una imagen fotográfica que integra tres conceptos fundamentales: ancianidad, identidad de género y color de piel. En esta fotografía aparece una señora negra de la tercera edad, que muestra una espesa barba canosa. Como elementos constitutivos de la imagen, aparecen unos grandes aretes y un tulipán rojo, los que, unidos al título de la obra, dan cuenta de que se trata de una mujer. Con este trabajo, la artista promueve un discurso queer, verificable a partir de la barba de la señora, que denota la convergencia de atributos culturalmente considerados “masculinos” en la constitución de la identidad de una mujer.

La fotografía titulada *Señora con niña* (Fig. 9) presenta una narrativa afín a la imagen antes analizada. Esta fotografía muestra una mujer mulata con una niña en sus brazos, presumiblemente la nieta. Resalta en la imagen el bigote que luce la señora, el cual, desde el discurso patriarcal, no se corresponde con una estética femenina. Llama la atención cómo esta artista incorpora una perspectiva queer en sus imágenes, pues desde el punto de vista identitario, las modelos que la artista fotografía se autodefinen como mujeres. Sin embargo, desde la feminidad hegemónica estas mujeres rompen la norma, se saltan los moldes normativos del sistema patriarcal que

¹⁷¹ [...] *Los espasmos de Venus* hurga en la vida cotidiana y la asume en absurdo. Estas féminas retuercen la lectura de los quehaceres que tanto la perturban, ironizan y descontextualizan en cada pose a los objetos que históricamente las han acompañado en funciones hogareñas. [...] aborda diversas problemáticas relacionadas con el universo femenino. Es de interés destacar que muchas de las temáticas abordadas guardan especial relación con historias relatadas o con las vivencias propias de las modelos que protagonizan la acción (Nota que acompaña la serie).

¹⁷² Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana 21 junio de 2021.

dictan cómo debe lucir una mujer, qué prendas debe usar, cómo debe comportarse en sociedad, etc.

Por su parte, *La dama del pendiente* (Fig. 10) alude a una mujer quien lleva en una parte de su rostro, la marca de una cicatriz. En una conversación personal con la fotógrafa,¹⁷³ relata que dicha marca es resultado de la violencia de género sufrida por la modelo de la fotografía. En este sentido, el pendiente es lo que menos se ve en la imagen, es una suerte de justificación para emitir un discurso de género, justamente porque esta fotografía sirve para ilustrar una de las tantas formas que adopta la violencia doméstica en la vida de cientos de mujeres: las huellas por agresión física.

Todas estas imágenes con matices performáticos, donde en ocasiones se aprecia la hiperbolización de distintos rasgos y sentidos, demuestran cómo la supuesta “normalidad” culturalmente legitimada, en la que están basadas las conductas y roles sociales, es una ficción. Constituye una parábola que viene dada por la performatividad del género, quien dicta las normas del comportamiento binario a tono con el encuadre dentro del sistema sexogenérico dominante.

Por su parte *Hijos de Onán* (2010-2017)¹⁷⁴, constituye una serie fotográfica donde se funden erotismo, sexualidades disidentes y prácticas homoeróticas para descentralizar e interpelar el discurso heteropatriarcal consolidado a nivel de imaginarios colectivos. Yanahara Mauri, desde una representación esencialmente erótica, presenta un contradiscurso, donde cuestiona identidades fijas y binarias sobre los universos femenino/masculino. Cuestiona la normatividad patriarcal y muestra zonas de silencio y de conflictos, desde la diversidad en que representa a mujeres negras y

¹⁷³ Todas estas imágenes pertenecientes a *Los espasmos de Venus* responden a experiencias vivenciadas por las propias modelos protagonistas de las imágenes.

¹⁷⁴ Según el relato bíblico, [...] el pecado de Onán fue el coito interrumpido o el onanismo (masturbación) por impedir la fecundación que es la ley divina. Entre las formas no naturales de sexualidad se han incluido todas aquellas prácticas no dirigidas a la procreación. A diferencia de la heterosexualidad, las otras orientaciones se han catalogado como enfermedad, patología, trastorno, perversión o aberración que debían ser curadas o tratadas. La serie adopta el título *Hijos de Onán* porque Onán simboliza el pecado, el hereje, la contracepción, lo marginado (...). (Nota que acompaña la serie).

mulatas en sus fotografías. La artista pretende disolver “ese constructo jerárquico sexo-género-sexualidad preestablecido e impuesto por la heteronorma del poder, ligado a los conceptos de Hombre o Mujer, para ofrecer otras miradas desviadas de sus lógicas”.¹⁷⁵

En su apuesta por representar la diversidad sexual, dentro de esta serie fotográfica, la artista presenta un díptico,¹⁷⁶ compuesto por dos imágenes bastante sugerentes. Una de estas imágenes, se titula *Las lesbianas no son mujeres* (Fig. 11). En esta fotografía, la artista realiza un juego entre imagen y texto, donde en primer plano aparece una mujer mulata, de espaldas y con una mirada directa a la cámara; muestra una actitud que pudiera tener múltiples lecturas, pero todas alejadas de victimización y pasividad. El torso desnudo indica un cuerpo que se muestra indefenso ante los ataques del contexto homofóbico, pero, a la vez, que no se derrumba. En el fondo de la imagen, se logra ver en letras negras sobre una pared blanca un cúmulo de oprobios y frases discriminatorios cuestionadoras del lesbianismo. Esta fotografía integra conceptos importantes, tales como raza, género y orientación sexual, los que en su articulación dan luces sobre opresiones múltiples que vivencian las lesbianas afrodescendientes.

En contextos racializados como el cubano, la sexualidad adquiere valor en correspondencia con el color de la piel, de manera que existe un vínculo entre racismo y heterosexismo, como sistemas de dominación que articulados interseccionalmente sancionan con mayor intensidad las relaciones lésbicas vivenciadas por mujeres negras y mulatas. Desde el imaginario social, estas personas se vinculan con la heterosexualidad, de manera que “la gente negra se enfrenta al dilema de no poder ser homosexual para poder seguir siendo “auténticamente” negra”.¹⁷⁷

Este postulado, de la hipersexualidad negra, es quebrantado por esta imagen, al mostrar a una mujer lesbiana, distanciada de los patrones heterosexuales atribuidos al cuerpo femenino negro. De manera similar,

¹⁷⁵ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 21 de junio de 2021.

¹⁷⁶ La otra fotografía que compone este díptico se titula *Los maricones no son hombres*.

¹⁷⁷ Mara Viveros: *La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual*, p. 13.

las injurias que forman parte de la composición de esta imagen, ponen de relieve todo un discurso heteropatriarcal que condena los cuerpos lésbicos y los etiqueta y objetualiza como cuerpos indeseables y enfermos. Por esta razón, desde el propio título de esta fotografía, la artista interpela la heteronorma, la discriminación lésbica y sus lógicas afines. Constituye una apuesta por representar otras preferencias sexuales, por enfatizar visualmente en el significado de ser una mujer lesbiana en la Cuba actual, así como de mostrar gráficamente la sanción social que ello implica en un contexto heteropatriarcal.

De ritos y otras historias (2018-2019) es otra de las series fotográficas donde la artista representa e interpela los binarismos sexuales, y que resulta de utilidad porque existe una significativa representación de mujeres negras y mulatas. Las imágenes de esta serie (Figs. 12 y 13) muestran el deber ser femenino en contraste con la identidad queer que adoptan las mujeres ulteriormente. Esta serie podemos observar que, en una misma fotografía, la artista coloca dos etapas diferentes de la misma modelo. Por un lado, se muestra el lado “femenino”, verificable en las antológicas fotografías de los 15 años; y de manera opuesta, se proyecta otra fotografía que denota la apariencia masculinizada asumida años posteriores por la propia modelo.

Las imágenes fotográficas de los 15 años son usadas como pretexto para cuestionar las coordenadas sexo-genéricas ancladas en nuestra sociedad, donde dicho rito visual deviene en puerta de entrada a las prácticas sexualizadas que debe asumir la mujer dentro de la sociedad. Dicha práctica cultural constituye uno de los rituales más legitimados dentro de sociedades como la cubana, y constituye objeto de interpelación a partir de las imágenes resultantes. La artista, al mostrar a mujeres lesbianas, con rasgos y posturas “masculinas”, pretende trasgredir las normas de la sociedad heteropatriarcal.

En sintonía con todo lo anteriormente expuesto, y articulándolo con las series fotográficas analizadas de la artista, se puede apuntar que los análisis de la feminista Judith Butler tienen una resonancia importante en la construcción visual de la obra de Yanahara Mauri. Esta exponente del

[IR AL ÍNDICE](#)

pensamiento feminista nos recuerda que el género constituye una identidad instituida por una repetición estilizada de actos, de modo que debe ser comprendido como la manera culturalmente establecida en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente, argumentos que logran estructurarse en los discursos visuales de Mauri.

Las siguientes palabras de Butler son interesantes, sobre todo porque apuntalan desde la teoría precisamente lo que Yanahara intenta realizar, a saber, descentralizar los mandatos de género:

Y si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad de aparentemente una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género.¹⁷⁸

Conforme a estos argumentos, se puede concluir que la obra visual de Yanahara Mauri tributa a dicha ruptura subversiva con las convenciones culturales sobre los roles de género, así como con el canon estético dominante al presentar un discurso *queer* que desafía el binarismo sexual y la normatividad heteropatriarcal. En este orden, al mostrar una visualidad performática donde procede a descentralizar las coordenadas binarias de género, nos muestra otras posibilidades de comportamiento humano ajustadas a la diversidad social.

Luego del análisis de algunas de sus imágenes representativas de esta investigación, resalta que, sin planteárselo, tributa a desmitificar imaginarios tradicionales asociados al cuerpo de la mujer negra y mulata. Como crítica de su obra, desde un posicionamiento racial, Yanahara señala que muchas de sus fotografías rompen con los procesos de cosificación y sexualización de estas mujeres. Al respecto, nos cuenta:

Sí rompen porque, por ejemplo, en muchas imágenes donde yo abordo el tema de la mujer negra, por ejemplo, en el caso de *Hijos de Onán*, no

¹⁷⁸ Judith Butler: *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*, p. 297.

la sexualizo. Son mujeres que muestro a partir de una visión más masculina, quizás menos relacionada con el arquetipo de belleza, se salen de ese canon de lo femenino. En *De ritos y otras historias* también se logra ver porque yo represento a todas las mujeres. Sí fui más consciente de que tenía que representar la diversidad y si te das cuenta en la serie hay muchas mujeres mulatas, y no fue intencional, sino que en la sociedad cubana hay mucho mestizaje. Es normal que esto salga, aunque no fuera mi intención, eso iba a salir de todos somos porque somos mestizos.¹⁷⁹

La última de las propuestas visuales que se analiza es este apartado es *Retratos en pandemia*, serie fotográfica realizada durante el año 2020, en plena crisis sanitaria a escala global.¹⁸⁰ La artista intenta visibilizar la incidencia de la pobreza y las desigualdades sociales dentro de la población adulta mayor.¹⁸¹ Las imágenes de este proyecto fotográfico (Figs. 14, 15 y 16) dan cuenta de una presencia mayoritaria de mujeres afrodescendientes, lo cual se sustenta en investigaciones realizadas desde las ciencias sociales cubanas.

Mauri no se propuso fotografiar ancianas negras y mulatas en situación de vulnerabilidad social, expuestas al riesgo de infectarse con el mortal virus, en momentos donde las autoridades sanitarias estimulan el confinamiento como estrategia para preservar la vida, fundamentalmente de las personas mayores y con morbilidades asociadas. Sin embargo, la realidad estructural y la fuerte presencia de desigualdades racializadas, intensificadas en determinados estratos poblacionales, constituyen aspectos que marcaron esta serie fotográfica. Al respecto, la artista comenta:

¹⁷⁹ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

¹⁸⁰ La pandemia generada por el SARS-Cov-2 ha tenido una extensión y progresión global sin precedentes; sus impactos no se limitan a la crisis sanitaria, sino que afectan todos los ámbitos de la sociedad: la economía, la gestión institucional ante situaciones de riesgo y emergencia, la protección social y, sobre todo, la vida de la población. Consúltese: M. F. López: *Enfrentado la COVID-19 en el Caribe: Experiencias en República Dominicana y Cuba*, p. 9.

¹⁸¹ El envejecimiento demográfico o poblacional constituye uno de los temas de mayor atención en Cuba; este proceso tiene lugar de forma relativamente homogénea en el territorio nacional, con predominio femenino y prevalencia de la localización urbana. Profundícese en: María del Carmen Zabala: "Grupos vulnerables y COVID-19 en Cuba: Alcances y retos para la protección social", p. 20.

[...] mi tema central era la pobreza y es verdad que hay más personas negras en estado de pobreza, los estudios lo dicen y visualmente uno también lo detecta [...] Si veía personas blancas o negras, el caso mío era retratar esa pobreza y lo que me di cuenta que no solamente predominaban las personas negras sino negras viejas, la edad y el color de piel. En los casos que retraté, las personas habían trabajado con el Estado todo el tiempo, tenían años trabajando con el Estado, y los retiros son los mismos para un blanco que para un negro, entiendes, el tema no era ese, sino el abandono también, el abandono de la familia. Yo les hacía preguntas sobre su edad, su retiro y si vivían o no con la familia, por qué necesitaban vender cosas, porque algunos pedían dinero, pero otros estaban en la calle tratando de vender algo para tratar de subsistir un poquito más.¹⁸²

Retratos en pandemia evidencia el valor sociológico de la fotografía, al narrar desde lo visual determinados procesos y problemáticas sociales acontecidas en un contexto específico, como es la emergencia sanitaria provocada por el nuevo coronavirus. Esta serie no persigue un propósito artístico, más bien documental, pero resulta importante ya que desde el discurso visual consolida algunas indagaciones teóricas y empíricas realizadas desde la investigación social en Cuba, y que dan luces sobre los escenarios negativos entre los que se desenvuelven las mujeres negras y mulatas en el actual contexto económico y social cubano.

El debilitamiento severo de la capacidad adquisitiva de las pensiones constituye una problemática que tiene una fuerte expresión entre las mujeres afrodescendientes.¹⁸³ Por esta razón, aunque la artista de la serie analizada no se lo haya propuesto, en sus imágenes hay una presencia desigual de adultas negras y mulatas respecto a otros grupos poblacionales.

¹⁸² Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

¹⁸³ María del Carmen Zabala et. al: "Escenarios de políticas y desigualdades económicas en mujeres negras de Cuba."

De acuerdo con múltiples investigaciones recientes,¹⁸⁴ existe mayor incidencia de los fenómenos de pobreza, exclusión y vulnerabilidad social dentro de la población no blanca, en sentido general, y en las mujeres negras y mulatas, en específico. Dicho comportamiento se intensifica por el entrecruzamiento de variables como pertenencia etaria, estado civil, tipo de familia, redes de apoyo, ingresos percibidos, etc. Estas investigaciones dan cuenta de las desigualdades que más impactan en la vida de estas mujeres, que las colocan en situaciones desfavorables para lograr acceder a determinadas oportunidades ofrecidas desde las políticas sociales del país. En ese sentido, el enfoque integral afirmativo, sensible a las diferencias,¹⁸⁵ que caracteriza el Programa Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial, es pertinente para trascender realidades de este tipo.

La mujer negra y mulata en la fotografía con enfoque de género de Aneli Pupo

Otra artista visual, quien representa a mujeres negras y mulatas en su producción fotográfica, es Aneli Pupo. Esta joven artista visual intenciona narrativas visuales compuestas por mujeres de diferentes colores de piel, para visualizar temáticas que afectan a las mujeres por igual: maternidad, inequidades de género, violencia doméstica, rituales que obedecen a mandatos sexistas, entre otros aspectos. Al margen de tener una amplia representación de modelos negras y mulatas, su discurso visual intencionado no traspasa la perspectiva de género. Al respecto, la creadora comenta:

Las principales temáticas que abordo en mi obra son inquietudes sociales que tengo, ya sean como mujer, como ciudadana, como madre. Son inquietudes que tengo y que de alguna manera quiero reflejar en imágenes. Como igual que un escritor escribe un libro, supongo, hace una reseña, alguien se expresa a través de la literatura, el teatro, el cine.

¹⁸⁴ Véase en la bibliografía referenciada: María del Carmen Zabala; María del Carmen Zabala et al.; Ileana Nuñez y Jagger R. Álvarez.

¹⁸⁵ Mayra Espina et.al: “Enfoque integral afirmativo en políticas públicas. Desafíos y propuestas para la superación de brechas de equidad racializadas en Cuba.”

La manera mía de expresar mis sentimientos, mis procesos, mis dolores, mis traumas ha sido siempre la fotografía.¹⁸⁶

Entre las series fotográficas seleccionadas están: *Insight*, *Evoluciones* y *Otra isla... otro peso*. Si bien el cuestionamiento racial y la intencionalidad de representar a mujeres afrodescendientes no forma parte de sus inquietudes, se aprecia una presencia importante de modelos negras y mulatas. Sobre este aspecto, nos comenta:

[...] desde mi punto de vista nunca hubo una diferencia entre personas, pero realmente siempre he visto que socialmente existen ese tipo de conductas, de marcas, de estigmas que llevan algunas personas [...] Pero para mí no existen discriminaciones, ni desde el punto de vista sexual, ni de raza. Por eso, simplemente empecé a trabajar con personas variadas [...] Esto sí fue intencional, el hecho de contar con una variedad en mi obra. Me propuse representar a la mujer, en general, y eso incluye a la mujer negra dentro de mi discurso.

Insight (2017), es una serie psicológica que da cuenta de lo introspectivo, de los mecanismos de defensa que desarrollan las personas ante situaciones extremas. La postura defensiva, el contraataque y la reflexividad son algunas de las actitudes psicológicas que nos muestra el lente fotográfico de esta artista visual. Se debe precisar que las imágenes contenidas en esta serie (Figs. 17, 18 y 19) rompen con la inercia y la pasividad adjudicada a las mujeres desde el hegemon discursivo. Y si se analiza el color de la piel de las modelos representadas, se enriquece todavía más el discurso visual, teniendo en cuenta que históricamente las representaciones desde la fotografía han intentado validar el sistema dominante, donde la mujer negra queda doblemente excluida. En esta serie, donde se visibilizan las necesidades de expresión y las armas defensivas de estas mujeres, se intenciona fuertemente un discurso de género.

Por su parte, otra de sus series nombrada *Evoluciones* cuenta con una presencia significativa de mujeres afrodescendientes. En las imágenes de esta serie, se aprecia cómo la modelo queda imbricada a objetos ferrosos,

¹⁸⁶ Entrevista personas con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

incluso, difuminada en paisajes donde se realiza un juego con los claros-oscuros. Por ejemplo, fotografías como *Búsqueda* (Fig. 20) y *Tregua* (Fig. 21) sugieren la imagen de una mujer que renace de entre la oscuridad. Este aspecto puede estar marcado por las experiencias personales de la artista, quien como se ha mencionado, encontró en la fotografía un medio de fuga, de expresar su crisis existencial marcada por la violencia de género.

Otro aspecto que resalta en algunas de las imágenes de esta serie es el uso de las rejas. Se establece un juego visual, pues en la escenografía los barrotes conforman la imagen resultante. En *Reflexión* (Fig. 22) y *Reafirmación* (Fig. 23) las rejas comunican sentidos varios. En la primera de estas imágenes, la modelo se encuentra enclaustrada entre las herraduras, con una mirada pensativa pero no derrumbada, quizás como quien busca trascender el encierro. Ya en la segunda imagen, se muestra un rostro en primer plano, mientras los cerrojos quedan al fondo. Es una forma de reflejar la trasgresión de un orden patriarcal que reclusa y violenta a las mujeres. Sobre las necesidades de expresión y su relación con las desigualdades existentes en nuestro contexto, la artista señala:

La desigualdad en todos los sentidos siempre es algo que me ha molestado, es algo que he querido reflejar, la inconformidad ante la falta de equidad en distintos aspectos y medios, géneros, no sólo con respecto a la mujer, y es algo que me queda pendiente por seguir reflejando.¹⁸⁷

En la necesidad de comunicar la libertad de los cuerpos de las mujeres, se destaca su serie *Otra isla... otro peso* (2019). La artista explora en los paisajes naturales como pretexto para mostrar cuerpos desnudos y semidesnudos. La desnudez no se representa como fetiche propio de la sensibilidad patriarcal, sino como reafirmación de la condición de seguridad y libertad de las mujeres. Aneli presenta partes del cuerpo (manos, pies, rostros de perfil) no sexualizadas, lo cual conlleva a que su propósito es mostrar cuerpos femeninos liberados, pero desde perspectivas contrahegemónicas.

Un elemento a resaltar, en esta serie, es la representación de los cabellos naturales de las mujeres mulatas reflejas en estas imágenes (Figs. 24-26).

¹⁸⁷ *Ibíd.*

Aunque no con la marcada intencionalidad de Susana Pilar, el lente fotográfico de Aneli devuelve imágenes que respetan las texturas de los cabellos no procesados. Aunque esta artista no está enfocada directamente en la fotografía con perspectiva racial, contribuye a desmitificar imaginarios. Al respecto comenta:

[...], el hecho de trabajar con personas de colores variados y hacerlo normal, ya ese es mi discurso, mi manera de romper con algún tipo de estigma racial. Yo no veo diferencias entre personas, yo veo personas y es lo que reflejo en mi trabajo, yo trabajo con personas, lo mismo de un color u otro.¹⁸⁸

La reivindicación de las afrocubanas desde el lente fotográfico de Mavel Valdés

Mavel Valdés es una fotógrafa negra, quien trabaja con modelos afrodescendientes, mayoritariamente (mujeres y hombres). En sus imágenes se observa una marcada perspectiva afrocentrada, donde juega con la imagen de las mujeres negras y mulatas y las empodera, tanto social como estéticamente. Desde sus propias palabras, el hilo conductor de su obra es la mujer, pero cuando se analiza profundamente su discurso fotográfico, resalta que priman los modelos negros y mulatas.

Las series fotográficas seleccionadas para analizar son *Mujeres Hip Hop* (2016-2020), *Ellas* (2017-2023) y *Orgullosa_Mente Negra* (2019-2023). Es destacable que un análisis de sus fotografías contrasta con sus intenciones primarias en el terreno fotográfico:

No siempre me propongo un discurso racial. Es como que ahora mismo todo el mundo quiere hacer fotografías de mujeres y hombres negros y enfocarse en la afrodescendencia porque ahora está de moda. A mí no me funciona. Yo lo hago porque lo siento. A veces tengo el modelo de X

¹⁸⁸ *Ibidem.*

raza o cualquier género con el que se identifique y hago la fotografía, casi nunca me encasillo.¹⁸⁹

Por ejemplo, *Mujeres Hip Hop*, es un testimonio visual de las mujeres dentro del movimiento del hip hop, y que parte de sus intenciones como fotógrafa de estos eventos. La artista visual señala que, al trabajar con un proyecto femenino de rap, eso la hizo enfocarse en las mujeres “porque verdaderamente eran bastante discriminadas en el género como tal, y me enfoqué en la mujer por esa parte. Casualmente las mujeres en el rap son afrodescendientes y fue como una línea a seguir”.

La representación de las mujeres dentro del hip hop (Figs. 27-30) constituye un aspecto, desde el punto de vista visual y social, interesante. Históricamente ha sido un movimiento regido por hombres, quienes son los que han trazado las pautas a seguir, potenciando desigualdades de género. En este sentido, mostrar la amplia presencia de mujeres dentro de un entorno masculinizado es una de las fortalezas de esta serie. Sus fotografías dan cuenta de la importante presencia de mujeres afrodescendientes en múltiples espacios de ese movimiento cultural, donde se observan desde los accesorios que las identifican con el movimiento hasta las prácticas que realizan: mujeres raperas, mujeres DJ, realizando pasos de baile.

En este sentido, Mavel además de evidenciar las prácticas de estas mujeres, muestra una heterogeneidad de artistas del género. En consecuencia, en las imágenes sobresalen raperas consagradas como *Las Krudas* y *La Reyna y la Real* pero también representa nuevos talentos y rostros no visibilizados por los medios de comunicación nacionales.

Otra de las aristas presentes en su obra es la relativa a lo fashion, la modelo como ideal estético desde la publicidad. En *Ellas*, serie que sigue abierta a sus creaciones, emplea el retrato como estrategia fotográfica para presentar mujeres afrodescendientes.

En estas fotografías resalta una titulada Iveth (Fig. 30),¹⁹⁰ donde en un primer plano aparece una joven mujer negra que usa un chaleco de cuero

¹⁸⁹ Entrevista personal con Mavel Valdés, La Habana, 17 de enero de 2023.

¹⁹⁰ En la mayoría de sus fotografías, los títulos son los propios nombres de las modelos.

negro, cuya cremallera está delante de su rostro, justamente en el espacio de la boca. En conversación con la artista, comenta que intenciona esta imagen desde el punto de vista estético, ya que el *ciper* tomaba el lugar de los labios de la modelo. Sin embargo, cuando aguzamos la mirada en esta fotografía, salta a la vista el enfoque de género. Sin proponérselo la artista, da cuenta del silenciamiento del que son víctimas muchas mujeres dentro del ordenamiento patriarcal de la sociedad. Este plus incorporado a la imagen demuestra el poder de las fotografías para comunicar, así como los sentidos que manifiesta determinada visualidad, la cual siempre es leída desde las experiencias particulares de los públicos.

Aunque esta serie responde esencialmente a la fotografía de moda, con poses y gestualidades propias para la publicidad, el simple hecho de trabajar con modelos afrodescendientes marca un giro crucial, pues el ámbito publicitario ha prescindido históricamente de la estética afrocentrada. Mavel incorpora a la mujer negra como sujeta de belleza, digna de una representación desprejuiciada y empoderada (*Figs. 31 y 32*).

La tercera serie fotográfica que se contempla en esta investigación es *Orgullosa_Mente Negra*, la cual desde su título da luces sobre su intencionalidad discursiva. En esta serie, representa a mujeres negras y mulatas del mundo artístico (*Figs. 33-37*). Son defensoras de la negritud, exponentes de un discurso reivindicativo desde su condición afrodescendiente. Esta serie cuenta con pocas imágenes resultado de lo siguiente:

Por ejemplo, la serie de Orgullosa-mente-Negra porque quería que fuera enfocado a mujeres artistas afrodescendientes que defendieran su género y raza a través de su arte. Pero fue un problema porque me di cuenta que no todas eran consecuentes con lo que hacían ya que tenía un poco de prejuicios por su condición de mujer negra. Y entonces es por eso que tengo tan pocas fotos y he tenido que ir depurando y estudiando bien.¹⁹¹

Desde una mirada afrofeminista, esta serie tiene un valor fundamental, no sólo porque desde el retrato fotográfico estén reflejadas mujeres

¹⁹¹ Entrevista personal con Mavel Valdés, La Habana, 17 de enero de 2023.

afrodescendientes, sino porque son mujeres vinculadas con la reivindicación social, que apuestan desde su arte por la equidad y la visibilidad de las personas negras. Se observan mentes y cuerpos que desde su profesión abogan por la defensa de la cuestión racial en nuestro país. Es una forma de reflejar cuerpos afrodescendientes que tienen una función importante en los discursos emancipatorios.

Es interesante el juego de palabras que le otorga nombre a esta serie, el cual tiene múltiples significados y debe entenderse desde una articulación de lo semántico con lo social. Por ejemplo, transmite la idea que puede ser una mujer que se siente orgullosa de su negritud. Pero también habla de una mente negra, de un pensamiento validado, lo cual reivindica la condición pensante y reflexiva de la afrodescendencia. Esta postura que asume la artista, con su serie, se opone al imaginario tradicional que margina y estigmatiza la capacidad cognoscitiva de las personas negras y mulatas.

Las fotografías de Mavel dan cuenta de una narrativa distanciada de estereotipos racistas y sexistas, de hecho, es un aspecto con el cual es muy cuidadosa a la hora de oprimir el obturador. En este sentido, nos comenta:

Por ejemplo, el desnudo, yo he tratado de no tocarlo mucho [...]. Por ejemplo, la mayoría de las mujeres que se hacen el desriz porque no quieren verse tan negras eso en el fondo uno lo sabe [...] Entonces si voy a representar mujeres afros y comunicar determinados mensajes no me funciona mujeres con desriz, además el cabello afro, rizado y natural de la mujer negra es muy rico en textura y eso le da un plus más a la foto que es brutal y entonces se ve mucho mejor.¹⁹²

Estos significados adjudicados al cabello natural convergen con las propuestas visuales de Susana Pilar. La mayoría de los retratos de Mavel muestran el cabello afro, en su esplendor de texturas y colores. Este aspecto se suma a su intencionalidad narrativa de mostrar una estética alejada de patrones colonialistas y patriarcales.

¹⁹² *Ibidem.*

Las afrodescendientes captadas desde la fotografía novel de Delvis Yamila

En la presente investigación se analizan las fotografías de esta artista visual por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque representa intencionalmente a mujeres negras y mulatas en su producción visual, y también porque tiene un breve recorrido en la fotografía, en comparación con las otras fotógrafas abordadas. Sin embargo, desde el punto de vista sociológico, sus imágenes tienen un fuerte impacto comunicativo pues hablan del posicionamiento de una mujer negra, de mediana edad, que emplea la fotografía para comunicar sentidos, más allá de una perfección técnica o estética.

Señala que el hilo conductor de su obra es ella misma y su manera de ver y sentir la vida, desde su condición de mujer. Si bien en sus inicios no fue consciente de representar a la mujer negra y mulata, en la medida que ha ido incursionando en este arte visual, se ha enfocado principalmente en estas mujeres: En este sentido señala:

No he definido un estilo propio. Hago paisaje, fotografía callejera y retrato. Así fue como llegué a conformar una obra donde se refleja la mujer afrodescendiente, cosa de la que no fui consciente en un primer momento. Y cuando me puse a buscar me di cuenta que tengo mucha fotografía de mujeres negras, en la calle, en su vida diaria, con los niños.¹⁹³

Sin planteárselo no resulta casual que esta artista visual, en un momento de su carrera se haya dado cuenta de contar con una cifra importante de fotografías donde el centro eran mujeres negras y mulatas. Aunque no hubiese sido consciente de sus creaciones fotográficas enfocadas en estas mujeres, la artista, aunque débil, tenía una conciencia racial, verificada en la necesidad de hablar y contar las múltiples experiencias que viven las mujeres afrodescendientes en el entorno social.

Las fotografías realizadas por Delvis Yamila refieren fundamentalmente a mostrar diversas prácticas culturales realizadas por mujeres negras y

¹⁹³ Entrevista personal con Delvis Yamila, La Habana, 17 de enero de 2023.

mulatas dentro de la sociedad cubana: “tengo mucha fotografía de mujeres negras, en la calle, en su vida diaria, con los niños”.¹⁹⁴

Es pertinente señalar que esta fotógrafa se encuentra en los inicios de su carrera, razón por la cual cuenta con una sola serie fotográfica, muy amplia, por cierto, la cual ha nombrado *Discursos sobre las mujeres negras: fotografías en espacios públicos* (2017-2023). Es una serie que se encuentra abierta, y con el devenir de los años ha introducido nuevas ideas, sin salirse de mostrar a esas mujeres en variados espacios, funciones, roles y prácticas culturales.

En sus fotografías, esta artista visual representa a mujeres negras y mulatas en diferentes ámbitos sociales (Figs. 38-46). Son múltiples los tópicos que se abordan en esta serie, entre estos, se destaca la religiosidad popular, donde se observan algunas liturgias religiosas relacionadas con la santería. También se representan las mujeres afrodescendientes como artistas y modelos, las relaciones interraciales, así como las mujeres lesbianas. Otro tema ampliamente tratado es el cabello natural y la belleza afrodescendiente, donde las imágenes legitiman y valorizan la estética afrocentrada.

Existe correspondencia entre las fotografías y la subjetividad de esta creadora. En su discurso visual y verbal podemos rescatar su necesidad y compromiso por mostrar las mujeres afrodescendientes en el cumplimiento de diversos roles en la sociedad, de manera que sus imágenes están abocadas a mostrar una representación no sexualizada de estas mujeres. Sobre este aspecto, Delvis Yamila acota:

En mi obra no hay nada que venda a la mujer. Tú estás viendo a una mujer en su medio, pero no como objeto de deseo [...]. Evito que la imagen se relacione con la imagen de la mujer afro como objeto de deseo, o como mercancía. Mi obra es de esa mujer en la vida cotidiana.¹⁹⁵

¹⁹⁴ *Ibíd.*

¹⁹⁵ *Ibíd.*

IV. Fotografía, antirracismo y feminismos: nexos entre subjetividad y creación visual

En Cuba, como en el resto de las regiones de América Latina y el Caribe, las afrodescendientes afrontan múltiples problemáticas, materiales y simbólicas. En este grupo social hay mayor incidencia de fenómenos de pobreza, exclusión y vulnerabilidad. El binomio raza-género despunta como una cuestión que refuerza las desigualdades sociales. Diversos estudios referenciados en capítulos anteriores demuestran cómo la pertenencia racial y de género, entre otros marcadores de diferenciación social, colocan a estas mujeres en un espacio signado por múltiples desigualdades e inequidades sociales. Este patrón descrito converge con la realidad de nuestro contexto regional, ya que estas mujeres, racializadas por la colonialidad del género, forman parte de la matriz de desigualdad de la región.

Por otra parte, la fotografía tiene una función sociológica y comunicativa importante. Como quedó registrado en el capítulo teórico, es una superficie visual codificada que se nutre del contexto social y cultural para dar cuenta de saberes, sentidos y construcciones sociales. En consecuencia, resulta pertinente identificar los significados que las artistas visuales seleccionadas para este estudio, atribuyen a las formas en que representan a las mujeres negras y mulatas en sus creaciones fotográficas, no sin antes presentar algunas de las ideas que ellas tienen sobre las afrodescendientes y la incidencia del racismo en nuestro contexto nacional.

Todas las entrevistadas, al margen de sus pertenencias raciales, coinciden sobre la existencia del racismo en Cuba. Veamos sus propias palabras sobre la permanencia de esta problemática social:

Sí, quizás un poco solapado. Estoy segura de que se lucha en contra de eso, que el Estado y el gobierno toma sus acciones y que hay campañas en contra de esto, pero al fin de cuentas somos una sociedad bastante tradicionalista que sigue pautas o costumbres que ya estaban

establecidas desde hace mucho y que nos siguen marcado, porque no se borran en un día.¹⁹⁶

Bastante racismo en Cuba, a pesar de todo el tiempo que ha pasado después del triunfo de la revolución.¹⁹⁷

[...], no te puedo explicar. Mira, la gente a veces no se da cuenta porque al racismo le pasa lo mismo que a la parte del género, la gente quiere igualdad entre el hombre y la mujer y trabaja para que la mujer se vaya por encima del hombre. Eso no es igualdad, es más de lo mismo, pero al revés. Y con la raza pasa igual, con el boom de la afrodescendencia que hay, la gente ha querido ser tan inclusivo que sigue discriminado y “los pobres blanquitos...” [...].¹⁹⁸

Llama la atención la última afirmación, por dos razones especiales. En primer lugar, son ideas emitidas por una mujer negra, quien habla de racismo y sexismo inverso. Hablar de racismo invertido, se debe a que independientemente del color de la piel, todas las personas hemos sido socializados/as en una cultura machista y racista y en consecuencia podemos manifestarnos como tal, es decir, reproducir actitudes, comportamientos y pensamientos racistas.

Es sintomático y contradictorio el planteamiento de esta fotógrafa, sobre todo porque desde su identidad racial y sexo-genérica, puede ser víctima de la opresión interseccional. Por otra parte, es necesario significar que ella ha sido un resultado de un discurso que sobrevive con mucha fuerza en el país en el que se considera que hablar del tema racial es crear desigualdad. La entrevistada no percibe el reposicionamiento y la reivindicación de esos grupos discriminados, por parte de nuestras políticas sociales, como un accionar cuyo propósito primario es la equidad racial y de género. Aspectos que han sido señalados en el Programa Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial y el Programa para el Adelanto de las Mujeres.

¹⁹⁶ Entrevista personal con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

¹⁹⁷ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

¹⁹⁸ Entrevista personal con Mavel Valdés, La Habana, 17 de enero de 2023.

Respecto a las problemáticas objetivas y subjetivas que enfrentan las afrodescendientes cubanas, en los criterios emitidos por la muestra se aprecia variedad de criterios. Resalta la presencia de estereotipos asociados al sujeto mujer afrodescendiente, como es el caso de la siguiente afirmación:

A veces creo que hay un poco de autoflagelación y predisposición de las propias personas, de las mismas mujeres negras que quizás se autovictimizan. Quizás estoy diciendo un disparate, pero en algún momento sí he visto eso, que por el hecho de ser una mujer negra tengo que defenderme diferente, tengo que gritar más alto, y yo creo que simplemente el darse a respetar y respetarse a sí mismas es suficiente.¹⁹⁹

Hay que considerar que desde el discurso dominante se potencia la idea de la mujer negra como chusma, con falta de civismo en la convivencia pública. La autovictimización referida por la entrevistada da cuenta de un pensamiento estereotipado, que deposita en estas mujeres un comportamiento más cercano a la grosería y al desorden ciudadano. Ideas como estas demuestran que el discurso colonialista hispano, que sobre ella se construyó, de contenido racializado y de carácter racista, no ha sido desestructurado. Tiene vigencia en el imaginario social la idea de la negra escandalosa. Está presente el estereotipo social de mujer negra prosaica y vulgar (Faguaga, 2011). Al respecto, la psicóloga y afrofeminista cubana Sandra Álvarez destaca:

[...] están los estereotipos relacionados con la educación formal que si la vulgaridad, que si los escándalos, que si los rolos en la cabeza, que “si es una persona exitosa negra, entonces es mala porque para ascender tuvo que cortar cabezas”. Todas son ideas o creencias que se convierten en estereotipos en el momento en que se juzgan a todas las personas por ahí.²⁰⁰

En relación con las palabras citadas por la especialista, una de las fotógrafas entrevistadas realiza un análisis exhaustivo y complejo sobre determinados

¹⁹⁹ Entrevista personal con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

²⁰⁰ Entrevista personal con Sandra Álvarez, La Habana, 5 de febrero de 2023.

aspectos objetivos y subjetivos que atraviesan las experiencias de vida de las mujeres afrodescendientes:

El tema de la marginalidad, el rechazo, la pobreza. Y, por tanto, si en Cuba las personas negras por lo general tienen menos recursos, entonces su formación también va a estar influida por este aspecto. Muchos de ellos no pueden alcanzar la universidad, se quedan quizás en un nivel preuniversitario o secundario, porque el tema económico lo atraviesa todo y más en estos tiempos que todo cada vez está peor. Y también pienso que la prostitución está muy ligada al tema racial porque hay un estereotipo de que el extranjero viene buscando mucho la mulata porque supuestamente le va a dar más placer, porque también visualmente desde mucho antes del triunfo revolucionario, la imagen de la mulata se sexualizó mucho, en los carteles, desde el siglo XIX., entonces todavía está presente.²⁰¹

Es importante destacar que esta entrevistada, en apariencia blanca, se autoidentifica como una mujer mestiza, pues asume la mixtura racial y cultural como componente fundacional de nuestra nacionalidad. Esta asunción amerita un breve análisis: en primer lugar, a nivel de imaginario social, existe la sentencia de que *el que no tiene de congo, tiene de carabalí*, lo cual notifica la presencia del componente africano en los genes de la población cubana, y en ese sentido, asumirse en muchos casos como una persona mestiza es aprobar la herencia racial africana.

Por otra parte, el mestizaje como construcción no genera grandes conflictos ya que, en muchas ocasiones, constituye una narrativa que exalta los procesos de blanqueamiento y oculta la negritud. Al margen de estas discusiones, resulta destacable que la entrevistada se asuma mestiza, sobre todo porque complejiza la realidad que vivencian las mujeres negras y mulatas en Cuba, desde un análisis en clave interseccional. En las ideas que, sobre las mujeres afrodescendientes, refiere la fotógrafa citada. Resaltan algunos elementos a tener en cuenta, los cuales han sido suficientemente abordados desde las ciencias sociales cubanas. En primer lugar, el

²⁰¹ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

entrecruzamiento entre color de la piel y género, así como otras variables no menos importantes, demuestra matices en el acceso a la educación superior de los diferentes grupos sociales, lo cual forma parte de resultados de investigaciones sociológicas.²⁰²

Las problemáticas que afrontan las mujeres negras y mulatas se derivan de sus experiencias raciales y de género, y tienen un impacto interrelacionado. Sistemas de opresión como racismo y patriarcado han moldeado históricamente las condiciones materiales de estas mujeres. Además, también les imponen, fundamentalmente a las mulatas, narrativas mitológicas en torno a una sensualidad y sexualidad volcánicas, una lascivia innata, que remarcan su condición subalternizada y racializada.

Resumiendo, los criterios de las entrevistadas dan cuenta de sus saberes en torno a las problemáticas y las vivencias de las mujeres negras y mulatas en la Cuba actual. Resulta interesante cómo son apreciadas las afrodescendientes desde el imaginario de la muestra, dado que, como toda creación humana, la fotografía que estas mujeres realizan, en menor o mayor grado, está condicionada por sus creencias, juicios y valoraciones personales. Autores como Pierre Bourdieu, afirman que toda fotografía tiene una carga de excedente social, que va desde las concepciones de artistas hasta el modelo cultural en que se inserta.²⁰³ Quizás en este sentido, es importante que las fotógrafas identifican el racismo como un sistema opresivo para con las afrodescendientes, de modo tal que realizan un trabajo que, aunque de manera involuntaria, rompen con concepciones estereotipadas atribuidas al cuerpo de la mujer afrodescendiente.

²⁰² En nuestro contexto la educación superior está feminizada y blanqueada, además existe un reforzamiento de los procesos de exclusión para el acceso a la educación superior según género, nivel educativo de los padres, color de la piel y territorio. Véase María del Carmen Zabala: “Desigualdades por color de la piel e interseccionalidad. Sistematización de investigaciones. Análisis del contexto cubano 2008-2018”.

²⁰³ Pierre Bourdieu: “La definición social de la fotografía”.

Visibilidad de la mujer afro cubana en la fotografía: ruptura de imaginarios y estereotipos

El paradigma de belleza occidental demerita la apariencia y los atributos físicos representativos de las personas afrodescendientes, cuya caracterización recibe una carga negativa, promovida en gran medida por la publicidad y las artes visuales, donde la fotografía ocupa un lugar central. En este sentido, la visualidad ha contribuido a la construcción y reafirmación de un imaginario que ubica a la belleza afrodescendiente en un estatus inferior, pues la blanquitud se legitima como paradigma estético. Ello explica la escasa presencia del cuerpo afrodescendiente dentro de la fotografía artística, lo cual se ha ido modificando en las últimas décadas.

Sobre la histórica invisibilización de las afrodescendientes, por parte del arte fotográfico, Rafael Acosta comenta:

La mujer afrodescendiente ha sido reflejada muy poco en nuestra fotografía artística, solo algunos fotógrafos lo han hecho. Y esto muy recientemente. Nunca se consideró la mujer negra como un modelo de belleza y eso ralentizó su adopción por la fotografía artística. Debe tenerse presente que, a nivel internacional y en particular los Estados Unidos, una suerte de país adelantado en las cuestiones artísticas, solo el 10 por ciento de las modelos de los catálogos y libros de arte, eran negras.²⁰⁴

En los últimos años se aprecia una mayor presencia de mujeres afrodescendientes dentro de la producción fotográfica de diferentes artistas visuales. Es pertinente señalar que, a partir de textos consultados y del discurso de las entrevistadas, podemos subrayar que una visualización mayoritaria del cuerpo afrodescendiente, respecto a etapas precedentes, no es proporcional a un discurso voluntariamente de corte racial. Dos de las fotografías analizadas, señalan que entre sus propósitos no está el debate racial, sino más bien la perspectiva de género. En cambio, las otras fotografías, mujeres negras, aun cuando en sus inicios no tenían este

²⁰⁴ Entrevista personal con Rafael Acosta, La Habana, 11 noviembre de 2022.

propósito, con el transcurso de su carrera artística se inclinaron hacia un debate de tipo racial.

Se puede señalar como uno de los hilos conductores de todas las propuestas fotográficas analizadas, la necesidad de hablar como mujeres y sobre las mujeres, aunque los matices son heterogéneos a partir de las múltiples pertenencias sociales de las artistas. Ante la interrogante *¿Qué propósitos persigue cuando representa a mujeres negras y mulatas?*, todas las artistas entrevistadas señalan que tienen la necesidad de mostrar la diversidad racial existente en Cuba:

Para visibilizar a la mujer como tal, saber que la mujer está presente, ya sea una modelo, una persona mayor, o sea, la diversidad de las mujeres negras.²⁰⁵

Visualizar a esa mujer dentro de sociedad tal cual es, madre, trabajadora, ama de casa.²⁰⁶

Mostrar la heterogeneidad social que tenemos en la cuba de hoy.²⁰⁷

Las fotógrafas negras, aun cuando no tienen una sólida conciencia racial, desde su condición de mujer negra, se centran en visibilizar a estas mujeres en los múltiples espacios de la realidad social. Sin embargo, las fotógrafas (blanca y mestiza), por su pertenencia racial, tienen una sensibilidad y propósitos diferentes. En este sentido, su propuesta fundamental radica en representar a la mujer cubana, en sentido general, ambas desde una perspectiva de género, que interpela los mandatos patriarcales que rigen la sociedad. En sus fotografías emplean mujeres negras y mulatas con el objetivo expreso de contar con la diversidad de mujeres.

Se puede señalar cómo la identidad de las fotógrafas se visibiliza en sus creaciones visuales. La orientación homosexual de una de estas artistas la motiva a que su producción fotográfica sea de tipo queer, con fuertes matices homoeróticos. Mientras que la violencia de género sufrida por otra de estas artistas queda reflejada en sus fotografías performáticas, que hablan

²⁰⁵ Entrevista personal con Mavel Valdés, La Habana, 17 de enero de 2023.

²⁰⁶ Entrevista personal con Delvis Yamila, La Habana, 17 de enero de 2023.

²⁰⁷ Entrevista personal con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

de la mujer maltrecha, violentada y reproductora de los roles de género dominantes.

Cerrando ideas, se puede decir que no existe una tendencia homogénea en cuanto a los significados que las artistas analizadas les atribuyen a la representación del cuerpo afrodescendiente en sus fotografías. Sin embargo, se destaca que, a través de una representación visual desprejuiciada, estas fotografías contribuyen a desmitificar nociones hegemónicas referidas a la afrodescendencia, y que como hemos visto a lo largo de este libro, es un aspecto presente en el devenir de las artes visuales cubanas. Rafael Acosta destaca:

Los que están produciendo fotografías de personas negras están rompiendo tabúes y estereotipos, no creándolos. Se trata de recrear desde el arte lo que en la realidad es un problema social, el arte debe imponer su mirada, en medio de ese proceso se está en estos momentos en la fotografía artística cubana.²⁰⁸

Los criterios ofrecidos por el especialista se corresponden con las respuestas ofrecidas por las artistas entrevistadas. Yanahara Mauri y Aneli Pupo, subrayan que, aun cuando representan a las mujeres negras y mulatas en su producción fotográfica de manera espontánea y no de forma consensuada *a priori*, sienten que están fracturando formas de representación estereotipadas. Efectivamente, estas artistas, a partir de las ideas referidas y del análisis de sus fotografías, contribuyen a romper con algunos de los procesos de cosificación y folclorización de la imagen de las afrodescendientes en la visualidad. En esta dirección, las entrevistadas consideran que sus fotografías tienen una mirada antirracista, pues recrean una imagen distanciada de estereotipos y prejuicios raciales. Los siguientes criterios confirman dicho posicionamiento:

Un enfoque antirracista, Sí, totalmente. Porque desde el principio el tema era hablar hacia las personas, no había diferencias.²⁰⁹

²⁰⁸ Entrevista personal con Rafael Acosta, La Habana, 11 de noviembre de 2022.

²⁰⁹ Entrevista personal con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

Claro porque cuando estás viendo a esa mujer estás viendo a un ser cumpliendo un rol en la sociedad, no la limita ni le crea márgenes por su condición racial.²¹⁰

De cierta forma eso mismo de eliminar en mis propuestas el estereotipo de la mulata súper sexual, de cierta forma está; aunque no me lo propongo, hago una apuesta antirracista. No me lo propongo, pero está presente.²¹¹

Todas las artistas señalan que sus obras son funcionales para combatir, de algún modo, los imaginarios dominantes que tradicionalmente han equiparado la sexualidad ardiente con el cuerpo femenino afrodescendiente. Lo anterior es congruente con la función que las entrevistadas le atribuyen a la fotografía como herramienta para combatir prejuicios, estereotipos e imaginarios dominantes. Es importante retomar algunas ideas del capítulo teórico, sobre todo lo relativo al rol de la fotografía en el cuestionamiento de la realidad social, a partir de las pertenencias y las mediaciones culturales de las artistas.

¿Fotografía afrofeminista en Cuba?

El análisis de las principales obras de las fotógrafas seleccionadas permite identificar que sus creaciones visuales responden a una fotografía feminista que reivindica el lugar de las afrodescendientes en el país. Como ya hemos mencionado, las artistas refieren que sus fotografías intentan construir un discurso visual alejado de las formas tradicionales en que se ha enfocado el cuerpo de las afrodescendientes dentro de las artes visuales cubanas. En consecuencia, y tomando como referencia el segundo capítulo —donde se realiza un recorrido y un análisis histórico y sociológico por los principales momentos en que se han representado las mujeres negras y mulatas dentro de la visualidad cubana—, se logra inferir que las narrativas fotográficas abordadas, en mayor o menor medida, están sustentadas en

²¹⁰ Entrevista personal con Delvis Yamila, La Habana, 17 de enero de 2023.

²¹¹ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

un posicionamiento que interpela los mandatos hegemónicos referidos al género y la racialidad.

Las artes visuales, entre ellas la fotografía, son contestatarias, disidentes y emplean lenguajes subversivos que interpelan el canon estético dominante. En esta área geográfica existen diferentes colectivos y movimientos sociales que desde los terrenos del arte esgrimen acciones políticas artísticas como estrategias de lucha y reivindicación social. Nuestro contexto nacional no queda ajeno a estas cuestiones, y se puede verificar en las fotografías analizadas. Sin embargo, llama la atención la reticencia con que se asume la postura feminista por muchas artistas que de manera consciente o no, hacen un llamado a la equidad de género.

En el caso específico de las artistas abordadas, no todas se autodefinen como feministas, aun cuando su discurso fotográfico, muchas veces, plantea lo contrario. Una de las fotógrafas entrevistadas, quien asegura no ser feminista, señala:

Alguien me preguntaba: “¿eres feminista?” Yo no me considero una mujer feminista. Si observas mi vida, mi día a día, puedes decir si eres feminista, aunque no lo asumes. Depende de lo que alguien pueda llamar feminista o no. Ya te digo, siempre mi discurso ha sido a favor de la equidad, yo no veo diferencias. Ni hombres ni mujeres, ni negras, ni blancas, para mí son personas²¹²

La fotógrafa citada anteriormente presenta una obra profundamente crítica, presenta a la mujer maltrecha, victimizada y reproductora de los roles y estereotipos impuestos por la sociedad heteropatriarcal. Aun cuando esta artista interpela la realidad dominante —ese *deber ser* femenino impuesto por el sistema patriarcal, y expone la violencia de género, en sus diferentes manifestaciones— no le gusta ser rotulada como fotógrafa feminista. Este distanciamiento está vinculado, según la propia entrevistada: “con las posiciones fundamentalistas adoptadas por algunas

²¹² Entrevista personal con Aneli Pupo, La Habana, 16 de enero de 2023.

corrientes. Entonces para evitar esos debates, esas polémicas tan incómodas y tan necias realmente me he alejado de esas etiquetas”²¹³

Otra de las entrevistadas también trata de desmarcarse de las corrientes fundamentalistas dentro de los feminismos, y considera que su propuesta visual es feminista. Sin embargo, acota: “Sí, yo pienso que sí, pero sin caer en posturas fundamentalistas. Sí porque al abordar todos estos temas estoy dentro del feminismo, son temas que ha tratado el feminismo, son temas vitales dentro del movimiento”.²¹⁴

Sobre la autoidentificación con una narrativa feminista, otra de las fotógrafas tratadas, señala:

Soy bastante autocrítica, pero como yo lo veo, es que no hago las cosas con una idea preconcebidas y tal y luego funcionan para otra cosa. Si es verdad que una persona que vea el trabajo puede verlo con esa estética, feminista y antirracista. No lo hago a propósito con esta idea.²¹⁵

La no identificación con el pensamiento feminista no es un fenómeno nuevo dentro del campo artístico cubano. Diferentes artistas visuales, en épocas precedentes, también rechazaron ser catalogadas como feministas, aun cuando sus producciones visuales tenían un marcado discurso de género. Sobre esta cuestión, la investigadora y curadora Dannys Montes de Oca asegura que, particularmente en el campo de las artes visuales, se ha producido un rechazo al uso del término feminismo, por parte incluso de algunas de las artistas mujeres, aun cuando muchas de ellas transitan por dichas prácticas. Ello encuentra respaldo en el desconocimiento del pensamiento feminista y de sus diferentes corrientes críticas.²¹⁶

Las producciones fotográficas de las artistas entrevistadas en este estudio, responden a un escenario social diferente, donde el pensamiento feminista ha ganado en visibilidad y legitimidad, sobre todo en espacios académicos. Sin embargo, la reticencia a ser catalogadas como feministas

²¹³ *Ibidem.*

²¹⁴ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

²¹⁵ Entrevista personas con Mavel Campos, La Habana, 17 de enero de 2023.

²¹⁶ Dannys Montes de Oca: “El otro que somos. El otro que no somos.”

puede estar sostenida en los patrones de circulación y promoción que operan en las propias instituciones artísticas cubanas.

En otro orden de ideas, vale mencionar la importancia que las artistas le conceden a la performance como estrategia para recrear y montar los escenarios con los cuales trabajar y enfocar desde su lente fotográfico. Este aspecto no puede dejar de mencionarse ya que el arte feminista, desde sus inicios en los sesenta, se vale de los recursos performáticos para montar escenas con el propósito de subvertir ideas. No todas emplean el performance con la misma intensidad e intencionalidad, pero sí ven en él un recurso necesario dentro de la creación visual.

Una de las fotógrafas consultadas, cuya propuesta visual tiene fuertes matices performáticos, da cuenta de la importancia de emplear el performance porque permite comunicar las ideas que la inquietan como mujer:

Me aporta porque puedo crear lo que yo quiera, tengo libertad para crear mis propias ideas. El mismo cuerpo lo puedo utilizar de acuerdo a la idea que tenga, la misma persona que me pose con otras ideas. Es lo bueno de la creación esta donde tú creas tus propios escenarios, tú creas una serie de objetos alrededor de ese mismo cuerpo y tú misma creas tu propia realidad porque no es una fotografía documental.²¹⁷

En sentido general, estas artistas comunican aspectos que forman parte de las agendas feministas: hacen dialogar arte, género, empoderamiento femenino; critican los mandatos de género, visibilizan a las mujeres en sus diferentes roles, dignifican la imagen de las mujeres, en fin, aunque breve en algunos casos, tienen una obra sostenida en principios feministas. Resultan interesante todas estas propuestas abordadas, fundamentalmente porque la Cuba actual cuenta con dos programas nacionales²¹⁸ que en sus intersticios colocan el bienestar, el empoderamiento y la dignificación de las mujeres afrodescendientes.

²¹⁷ Entrevista personal con Yanahara Mauri, La Habana, 16 de enero de 2023.

²¹⁸ Programa Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial y el Programa para el Adelanto de las Mujeres.

Desde el punto de vista de los símbolos empleados en las imágenes donde se interrelacionan género y color de la piel con otras variables como la sexualidad, lo queer, la violencia de género y la pertenencia etaria, se puede asegurar que la producción fotográfica apuesta por un pronunciamiento interseccional. Las artistas realizan una representación de las mujeres negras y mulatas distanciadas de lo caricaturesco y lo costumbrista. En este camino empoderan y dignifican la imagen de las afrodescendientes.

Resumiendo, vale agregar que las fotografías analizadas contribuyen a deconstruir desde lo visual, realidades estereotipadas, lo cual evidencia el aporte de lo simbólico en la reconfiguración de las desigualdades raciales y de género. Ya sea como forma de presentar un discurso visual heterogéneo que contemple a todas las mujeres, como es el caso de Yanahara y Aneli, o en la necesidad de empoderar a las mujeres negras y mulatas como pretenden Susana, Mavel y Delvis, en sentido general, todas las fotografías analizadas presentan un discurso alternativo al hegemon visual. Sobre todo, si se considera que el cuerpo negro dentro de fotografía, como arte visual, ha recibido un tratamiento desigual respecto a los cuerpos blancos.

Las desigualdades en la representación de los cuerpos blancos y negros dentro de la historia de la fotografía, nos lo presenta la afrofeminista cubana Sandra Álvarez de la siguiente manera:

[...] los cuerpos negros son cuerpos abyectos, cuerpos rechazados por la sociedad y si se les representa, se representa las desgracias, relacionados con el consumo de alcohol, tabaco, de música, de servicios, pero no como cuerpos fotografiables y demás. Si te fijas hay poquísimas —es algo que yo llevo llamando la atención sobre eso hace muchísimos años— hay poquísimas fotografías/os/es que trabajan sobre los cuerpos negros, muy pocos, la mayoría son artistas negros también. O sea, no son personas blancas, es como si el cuerpo negro no fuera fotografiable.²¹⁹

Los argumentos antes referenciados se distancian, de cierta forma, de la producción fotográfica analizada en este estudio, teniendo en cuenta que las fotografías abordadas presentan al cuerpo de las mujeres negras y

²¹⁹ Entrevista personal con Sandra Álvarez, La Habana, 5 de febrero de 2023.

mulatas desde ópticas insurgentes, alejadas de rasgos pintorescos y fetiches coloniales. Por esta razón, el discurso fotográfico de estas artistas demuestra el papel reivindicativo del arte, como terreno propicio para las representaciones contrahegemónicas y para la descolonización de la mirada. Al mismo tiempo, estas narrativas visuales convergen con los discursos teóricos y los activismos feministas y antirracistas expresados en el contexto nacional y regional. Desde diferentes posturas y perspectivas críticas, estas artistas trascienden los discursos dominantes que todavía existen a nivel de imaginarios sociales, y que desde diferentes soportes se reproducen con asiduidad dentro de nuestro contexto.²²⁰

Desde el punto de vista del activismo antirracista y afrofeminista, despunta la producción fotográfica de Susana Pilar, con un fuerte llamado al empoderamiento de las mujeres negras y mulatas. Al respecto, en una entrevista realizada a Rafael Acosta, el experto señala que desde el punto de vista de un discurso visual reivindicativo que dignifique a la mujer afrocubana, se destaca la obra de esta joven artista, quien tiene un “discurso más visceral”. Sin embargo, sostiene, además, que “la reivindicación desde la imagen de algo tan complejo como lo racial es una cuestión que toma tiempo”.²²¹ Al margen de ello, estas artistas están trabajando, directa o indirectamente en la deconstrucción de una imagen tradicional, al tiempo que plasman una huella fotográfica que tiene un componente reivindicativo sobre constructos como la racialidad y el género.

En el caso específico de las artistas visuales Mavel Campos y Delvis Yamila, no sólo tributan expresamente a la reivindicación de las mujeres negras y mulatas a partir de las imágenes que crean, sino también desde los espacios en que presentan su obra fotográfica. Ambas artistas participaron con su producción fotográfica en una exposición colectiva, donde el tema central fue la mujer afrodescendiente como objeto y sujeto de creación. *Caminos* fue el

²²⁰ Aunque no fue objeto de estudio, es pertinente señalar que, desde otros soportes visuales y comunicativos, como la publicidad, los audiovisuales y los memes que circulan en las redes sociales, se logra ver un discurso colonialista y estereotipado que, de manera peyorativa y discriminatoria, presenta el cuerpo de las afrodescendientes como reservorio para el placer, símbolos de una hipersexualidad a ultranza.

²²¹ Entrevista personal con Rafael Acosta, la Habana, 11 de noviembre de 2022.

nombre de dicha exposición, desarrollada en el marco de la Primera Jornada de Articulación Afrofeminista Cubana.²²²

Por otra parte, debemos enfatizar que, dentro de la fotografía artística, las mujeres afrodescendientes tienen escasa presencia, tanto en calidad de artistas como en condición de sujetos del arte, donde predominan visiones estereotipadas sobre su representación e incluso sobre el feminismo.²²³ Es relevante mencionar que no todas las artistas del estudio tienen una visión afrocentrada o afrofeminista (Susana Pilar es la excepción), y muchas veces manejan conceptos erróneos sobre el feminismo. Sin embargo, las artistas analizadas en este estudio tienen un compromiso estético y político que se alcanza a ver en la labor que realizan desde su lente fotográfico, razón por la que sus producciones artísticas devienen en exponentes necesarios para trazar las rutas de una fotografía con enfoque racial y de género.

Queda mucho camino por transitar en materia de arte, fotografía y su articulación con los afrofeminismos. Lo mostrado en esta investigación son caminos que, si bien no se deben generalizar, ya que responden solo a la labor de cinco fotógrafas, sí podemos asegurar que constituyen senderos existentes dentro del panorama artístico cubano actual. Nuestro escenario nacional, matizado por un activismo cada vez más agudo y la mirada crítica a diferentes problemáticas sociales, favorece que cada vez se sumen más artistas a interpelar conceptos y representaciones dominantes. Si bien no todas las artistas analizadas asumen conscientemente la perspectiva racial en su obra, sí un enfoque de género, hay que señalar que un mérito valioso de su labor es reflejar en sus creaciones a mujeres afrodescendientes, y de hacerlo al margen de los rasgos pintorescos y folclóricos históricamente empleados para construir la imagen de la mujer negra y mulata.

²²² Entre el 18 y 25 de julio de 2022 tuvieron lugar una serie de actividades, organizadas oficialmente, en conmemoración al Día Internacional de la Mujer Afrolatina, Afrocaribeña y de la Diáspora. Dicha celebración constituyó un paso más en la visibilización del activismo antirracista y afrofeminista, invisibilizados y preteridos en el país.

²²³ Lisandra Fariñas: "Abrir caminos a la fotografía afrofeminista"

Conclusiones

Las artistas visuales y sus series fotográficas analizadas no pretenden ser abarcadoras de los modos en que actualmente son representadas las mujeres negras y mulatas dentro del ecosistema artístico nacional. Sin embargo, constituyen un corpus de fuentes de importante valor sociológico ya que reflejan los imaginarios, las inquietudes, las necesidades, dolencias y subjetividades de un grupo de artistas cubanas.

La representación de las mujeres negras y mulatas en las artes visuales cubanas, desde los referentes teórico-metodológicos de la sociología visual y el feminismo negro decolonial resulta pertinente porque posibilita comprender y articular las construcciones del género y la raza con el contexto sociohistórico. Las artes visuales cubanas crearon una imagen hipersexualizada de las mujeres afrodescendientes, la cual se ha ido modificando, dando paso a una representación alejada de estereotipos y que interpela determinadas etiquetas colonialistas. En ese sentido, el estudio posibilitó comprender cómo la visualidad en general y en particular la fotografía, está condicionada por el contexto y el modelo cultural en que las obras se realizan, y cómo a través de ellas se refuerzan o interpelan las desigualdades sociales y las múltiples opresiones que enfrentan las afrodescendientes.

Los significados que las artistas visuales le confieren a la representación de las mujeres afrodescendientes en sus fotografías presentan algunas contradicciones: aun cuando algunas de las artistas no incorporan voluntariamente una conciencia racial, sus propuestas visuales dan cuenta de un distanciamiento con los estereotipos y las formas tradicionales de representar a las mujeres afrodescendientes. La investigación demuestra la función de la fotografía artística en la interpelación de problemáticas sociales asociadas a la intersección de la raza y el género, al tiempo que ofrece alternativas contrahegemónicas en la representación del cuerpo afrodescendiente.

Las formas en que se representan estas mujeres, así como los códigos y símbolos visuales utilizados, constituyen indicadores que permiten conocer

y analizar cómo se deconstruyen determinadas relaciones de poder inscritas en sociedades racializadas como la cubana. Por tanto, avanzar hacia una verdadera justicia visual en clave reparativa, antirracista y descolonizadora conlleva el análisis de las prácticas artísticas como superficies desde las cuales su puede posicionar un paradigma alternativo, contrahegemónico y emancipador.

Resulta necesario extender este tipo de estudio a otras artes, tanto visuales como audiovisuales, por la importancia de la visualidad en la configuración de imaginarios relacionados a cuestiones referidas al género y la racialidad. Además, es necesario desarrollar otras investigaciones sociales que tengan presente el papel de lo simbólico en la reproducción de inequidades y desigualdades sociales en grupos poblacionales como los constituidos por mujeres negras y mulatas. En el terreno de las manifestaciones del arte, se amerita capacitar a artistas visuales, gestores, curadores y promotores culturales, en fin, todos los agentes integrantes del ecosistema del arte, para que incorporen una cultura antirracista y antisexista, y rompan con concepciones, prejuicios y estereotipos dominantes, para de este modo, desmontar esquemas desde las propuestas artísticas.

Resulta pertinente el diseño de una política cultural atinada a los tiempos actuales, donde la inclusión, el reconocimiento equitativo, la justicia social y la interculturalidad, les sean consustanciales. En ese sentido, resulta viable intervenir desde la política cultural cubana (aún por diseñar) en las estructuras y dinámicas simbólicas que reproducen las asimetrías (estereotipos, representaciones sociales, códigos visuales) y las desigualdades sociales, para frenar la exclusión, la victimización, la fetichización y la sexualización del cuerpo de las mujeres afrodescendientes en Cuba.

Por otra parte, el estudio da cuenta sobre la necesidad de crear un observatorio social, coordinado desde el Ministerio de Cultura e integrado por un equipo multidisciplinario, que vele por un tratamiento respetuoso y digno de las poblaciones afrodescendientes desde las diferentes manifestaciones y creaciones artísticas. Para tales fines, resulta importante incorporar la variable “representación visual de las mujeres negras y mulatas en las creaciones artísticas cubanas” a las propuestas de acciones del Programa

[IR AL ÍNDICE](#)

Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial y el Programa para el Adelanto de las Mujeres ya que el arte es, sin duda, una vía, un camino para descolonizar y despatriarcalizar las prácticas y los imaginarios sociales.

En Cuba, el afrofeminismo, decolonial, contrahegemónico y antirracista no cuenta con una trayectoria sólida, todavía menos dentro de las artes visuales, no obstante, propuestas fotográficas como las analizadas en esta investigación, contribuyen a sentar las bases para instaurar los debates afrofeministas y antirracistas en los terrenos de la fotografía cubana. Empoderar visualmente a las mujeres negras y mulatas, a partir de estrategias de representación alternativas a los discursos dominantes, es un camino favorable para anular escenarios negativos e impulsar, desde lo simbólico, a grupos marginados y estereotipados. De ahí que, representaciones desprejuiciadas como las que integran la producción fotográfica estudiada, constituyen pasivos que tributan al empoderamiento simbólico y al desarrollo social de las afrodescendientes en Cuba.

[IR AL ÍNDICE](#)

Referencias bibliográficas

- Acosta, Rafael: *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2011)*. Ediciones Polymita. La Habana, 2012.
- Acosta, Rafael: "Fotografía y racialidad. Imágenes de una ausencia", en *Árbol de signos*, ArteCubano Ediciones, La Habana, 2014.
- Acosta, Rafael: *La imagen sin límites. Exposición antológica de fotografía cubana*. Collage Ediciones, La Habana, 2018.
- Acosta, Rafael: *Estudios críticos sobre fotografía cubana*. Editorial UH, La Habana, 2020.
- Almeida, Yulexis: *Género y Racialidad: un estudio de Representaciones Sociales en el barrio "La Timba"*, Tesis de Maestría, Departamento de Sociología, Universidad de La Habana, 2009.
- Almeida, Yulexis: "Cuba, entre cambios y contradicciones: las relaciones raciales desde una perspectiva de género", en Magela Romero y Dayma Echeverría: *Convergencias en género. Apuntes desde la Sociología*, Ruth Casa Editorial, La Habana, 2010.
- Almeida, Yulexis: *Un análisis de las oportunidades de acceso a la educación superior cubana desde una perspectiva interseccional*, Tesis de doctorado, Departamento de Sociología, Universidad de La Habana, 2017.
- Almeida, Yulexis: Presentación, en Almeida, Yulexis y Castro, Leidys Raisa: *Afrofeminismos: pensamiento, ciencia y acción*, Publicaciones Acuario, centro Félix Varela, La Habana, 2023.
- Almonacid, M. A.: *Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica*, Tesis de Maestría, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia, 2012.
- Alzate, Gastón: "Un Espectáculo No Apto Para Mochos: Astrid Hadad y Sus Tarzanes", *Chasqui*, Vol. 29, No. 1, mayo, 2000.
- Álvarez, Sandra: "Mujeres, raza e identidad caribeña. Conversación con Inés María Martiatu", *La Gaceta de Cuba*, No. 1, enero-febrero, 2010.

- Arango, Haydée: “Historia y Arte en la plástica de Cuba y Puerto Rico: puentes entre dos tiempos, entre dos aguas”, *Ístmica*, No. 20, 2017.
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Editorial Piados, Barcelona, 1998.
- Beltrán, Cristina: “Representación del cuerpo, el género y la “raza” en Vida y muerte de la mulata. Una historia que se repite”, *Feminismo/s*, No. 34, diciembre, 2019.
- Becker, Howard: “Photography and sociology”, en *Doing Things Together: Selected Papers*, Northwestern University Press, 1986.
- Benjamin, Walter: “The work of art in the age of mechanical reproduction”, en *Illuminations*, Fontana Press, 1992.
- Berger, John: *Modos de ver*, Gili Gaya, 1974.
- Bidaseca, Karina: “Voces y luchas contemporáneas del feminismo negro. Corpólicas de la violencia sexual racializada”, en *Afrodescendencia. Aproximaciones contemporáneas de América Latina y el Caribe*, ONU, 2012.
- Bidaseca, Karina: *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista decolonial*, Prometeo Libros, 2017.
- Bidaseca, Karina: *Por una poética erótica de la relación*, El mismo mar, 2019.
- Bidaseca, Karina “La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau”, *Clarooscuro*, Vol. 1, No. 20, Año 20, Julio, 2021.
- Bidaseca, Karina: *Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022.
- Bidaseca, Karina y Sierra, Marta: *El amor como una poética de la relación. Discusiones feministas y artivismos descoloniales*, CLACSO; El mismo mar, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2022.
- Bourdieu, Pierre: *La Fotografía. Un arte intermedio*, Ed. Nueva Imagen, 1979.
- Bourdieu, Pierre: “La definición social de la fotografía”, en *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, 2003.

[IR AL ÍNDICE](#)

- Brayan, V.: *Sistema social racializado: representaciones de las mujeres negras en Colombia durante el período 2001 -2018*, Tesis de maestría, Universidad Santo Tomás, Colombia, 2019.
- Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Biblioteca de bolsillo, 2005.
- Butler, Judith: “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Criterios*, s/a. (Pdf.)
- Campoalegre, Rosa: “Mujeres negras: resignificado la experiencia cubana”, en *Afrodescendencias: Voces en resistencia*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.
- Cejudo-Escamilla, Sonia: “El cuerpo performativo de Regina José Galindo: El género y el deseo en sus obras de 2012”, *Revista LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. XVII, No. 1, enero-junio, 2019. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.29043/liminar.v17i1.652>
- Constitución de la República de Cuba*, Editora Política, La Habana, 2019.
- Carneiro, Sueli: “Ennegrecer al feminismo”, en *Feminismos Disidentes en América Latina y El Caribe*, Fem-e-libros, 2005.
- Carro, S.: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*, Trea, 2010.
- Castro, Leidys Raisa: *Las relaciones raciales en las telenovelas cubanas: una mirada desde las representaciones sociales de un grupo de jóvenes en la Universidad de La Habana*, Tesis de Licenciatura, Departamento de Sociología, Universidad de La Habana, Cuba, 2014.
- Castro, Leidys Raisa: Desigualdades raciales en telenovelas cubanas. Análisis desde la representación de las mujeres negras y mulatas, en: Yeisa Sarduy y Rodrigo Espina: *Cultura y desigualdades. Rutas teórico-metodológicas*, CLACSO; UNICEF; ICIC Juan Marinello, La Habana, 2022.
- Castro, Leidys Raisa: *La representación de las mujeres negras y mulatas en la producción fotográfica de un grupo de artistas visuales cubanas*, Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Universidad de La Habana, 2023.

[IR AL ÍNDICE](#)

- Castro, Leidys Raisa: “Las mujeres afrodescendientes en la visualidad decimonónica cubana: entre los mitos visuales y las experiencias de vida reales”, en Almeida, Yulexis y Castro, Leidys Raisa: *Afrofeminismos: pensamiento, ciencia y acción*, Publicaciones Acuario, centro Félix Varela, La Habana, 2023.
- Castro, Leidys Raisa: “Mujeres intelectuales negras en la sociedad colonial cubana: las escritoras de *Minerva*”, en *Negros en las ciudades coloniales de las Américas*, Fondo Editorial Casa de Las Américas, La Habana. (En prensa)
- CEPAL: *La matriz de la desigualdad social en América Latina*, Naciones Unidas, 2016.
- CEPAL y UNFPA: *Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina. Retos para la inclusión*, Naciones Unidas, 2020.
- Colectiva del Río Combahee: “Una declaración feminista negra”, en Ch. Moraga y Ana Castillo: *Este puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, Ism Press, 1988.
- Curiel, Ochy: “La crítica postcolonial desde el feminismo antirracista”, *Vents d'Est, vents d'Ouest: Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*, 2009. Recuperado de: <http://books.openedition.org/iheid/6303>
- Colombres, Adolfo: *Imaginario del paraíso. Ensayos de interpretación*, Colihue, 2012.
- Davis, Angela: *Mujeres, raza y clase*, Ediciones Akal, S. A., 2005.
- de Juan, Adelaida: “La mujer pintada en Cuba”, en Dannys Montes de Oca y D. Cisneros: *Labores domésticas. Versiones para otra historia de la visualidad en Cuba. Género, raza y grupos sociales*, Ediciones Unión, 2004.
- de Miguel, Jesús M. y Ponce de León, Omar G.: “Para una sociología de la fotografía”, *REIS*, No. 84, 1998.
- de la Fuente, Alejandro: *Queloides. Raza y racismo en el ate cubano contemporáneo*, Mattress Factory, 2010.

[IR AL ÍNDICE](#)

- de la Fuente, Alejandro: “El arte afrolatinoamericanos”, en de la Fuente, Alejandro y Reid, George: *Estudios Afrolatinoamericanos. Una introducción*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.
- De Mária, Maria: “Entre la acción y la representación. Los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman desde la mirada del arte contemporáneo”, *ILLAPA Mana Tukukuq*, Vol. 16, No. 16, 2019.
- Echavarren, José M.: *Sociología Visual: la construcción de la realidad social a través de la imagen*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2009.
- Enríquez, M. y González, Mely del R.: “La imagen femenina en el arte cubano. Un análisis desde la perspectiva de género”, *SAPIENTIAE*, Vol. 5, No. 2, 2020. Recuperado de: <http://publicacoes.uor.ed.ao/index.php/sapientiae/>
- Espina, Mayra: “Viejas y nuevas desigualdades en Cuba. Ambivalencias y perspectivas de la reestratificación social”, *Revista Nueva Sociedad*, No 216, 2008.
- Espina, Mayra: *Desarrollo, desigualdad y políticas sociales. Acercamientos desde una perspectiva compleja*, Publicaciones Acuario, 2010.
- Espina, Mayra et al.: “Enfoque integral afirmativo en políticas públicas. Desafíos y propuestas para la superación de brechas de equidad racializadas en Cuba”, *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, Vol. 9, No. 2, 2021.
- Eudine, Violet: “Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña”, *Boletín ECOS*, No. 14, marzo-mayo, 2011.
- Evans, J., y Hall, Stuart: “¿Qué es la cultura visual?”, *Cuadernos de Teoría y Crítica #2. El giro visual de la teoría*, Viña del Mar, 2016.
- Fariñas, Lisandra: “Abrir caminos a la fotografía afrofeminista”, *Sociedad y Cultura, SEMLAC (Servicio de Noticia de la Mujer de América Latina y el Caribe)*, Biblioteca virtual de género, julio, 2023.
- Fontcuberta, J.: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, 1997.

[IR AL ÍNDICE](#)

- Fundora, Geydi: “Mujeres negras cubanas: entre la renovación del modelo socioeconómico y la reproducción de la configuración cultural”, *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, Vol. 4, No.3, 2016.
- Fundora, Geydi: *Políticas sociales y sus efectos en las desigualdades. Análisis del contexto 2008-2018*, FLACSO-Cuba; Publicaciones Acuario, La Habana, 2020.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba: *Programa para el Adelanto de Mujeres*, 2021.
- Geler, L.: *Afrolatinoamericanas... una experiencia de subversión estereotípica en el Museo de la Mujer de Buenos Aires*, 2012. (Pdf).
- Giraldo, Sol A.: *Retratos en blanco y afro. Liliana Angulo*, Ministerio de Cultura, República de Colombia, 2014.
- Goffman, Erving: *La ritualización de la feminidad*, Harper & Row, 1977.
- Goffman, Erving: *Gender Advertisements*, Harper & Row, 1979.
- González, Lelia: “A categoria político-cultural de amefricanidade”, *Tempo Brasileiro*, No.92/93, 1988.
- González, G. D., y Piancatelli, J.: “La imagen fotográfica en la construcción de identidades étnicas indígenas. Una aproximación”, *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- González, M. B.: *Fotografía, Mujer e Identidad.: imágenes femeninas en la fotografía desde finales de 60*, Tesis de doctorado, Departamento de Información y Comunicación, Universidad de Granada, 2016.
- Guanche, Jesús: *Iconografía de africanos y descendientes en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2016.
- Hall, Stuart: “El trabajo de la representación”, en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage Publications, 1997.
- Hill Collins, Patricia: *Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2012.
- hooks, bell: “Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra”, *Criterios*, No. 34, cuarta época, 2003.

[IR AL ÍNDICE](#)

- hooks, bell: "Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista", en *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Traficantes de sueños, 2004.
- hooks, bell: "Alisando nuestro pelo", *Criterios*, 2005. (Pdf.)
- hooks, bell: *El feminismo es para todo el mundo*, Traficantes de sueños, 2017.
- Jabardo, Mercedes: "Introducción. Construyendo puentes: en diálogo desde / con el feminismo negro", en *Feminismos negros. Una antología*, Traficantes de sueños, 2012.
- Jiménez, M. D.: *Los Estereotipos De La Sexualidad De La Mujer Negra Latinoamericana*, Monografía, Programa de Psicología, Universidad de San Buenaventura, 2014.
- Jiménez, D. B.: "¿Dónde están las fotografías afrodescendientes?", *Afrocubanas, La Revista*, No. 0, septiembre, 2020.
- Lamborghini, E., y Geler, L.: "Presentación del debate: Imágenes racializadas: políticas de representación y economía visual en torno a lo "negro" en Argentina, siglos XX y XXI", *Corpus Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 6, No. 2, julio-diciembre, 2016.
- Landaburo, Ariana: *La representación de la marginalidad en la fotografía cubana contemporánea*, Tesis de maestría, Universidad Veracruzana, México, 2017.
- López, M. F.: "Presentación", en *Enfrentado la COVID-19 en el Caribe: Experiencias en República Dominicana y Cuba*, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2021.
- Lorde, Audre: *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, horas y Horas, 2003.
- Lugones, Maria: "Colonialidad y género", *Tabula Rasa*, No. 9, 2008.
- Manfredi, M.: *La fotografía como fuente para el análisis de los procesos migratorios. Metodología, conceptualización y crítica en la historia de la emigración vasca a Uruguay (siglos XIX-XX)*, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2008.

[IR AL ÍNDICE](#)

- Martiatu, Inés M.: “Chivo que rompe tambó, santería, género y raza en María Antonia”, en *Una pasión compartida: María Antonia*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Martiatu, Inés M. y Rubiera, Daysi: *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2011.
- Martínez Heredia, Fernando: “Educación, cultura y revolución socialista”, en *El corrimiento hacia el rojo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- Mauri, Yanahara: *Los espasmos de Venus*, Serie fotográfica, 2010-2014.
- Mauri, Yanahara: *Los hijos de Onán*, Serie fotográfica, 2010-2017.
- Mena, Luz: “Prólogo”, en Rubiera, Daisy y Hevia, Oilda: *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2016.
- Méndez, Salvador: “Tremendísima Mulata. Identidad racial, nacional y de género en la cultura visual cubana decimonónica”, en López, R., Guasch, Y. y Romero, G.: *América: cultura visual y relaciones artísticas*, Atrio Ediciones, 2015.
- Méndez, Salvador: “Feminidades racializadas e imaginarios coloniales en el humor gráfico de Cuba en el siglo XIX”, *Revista Científica de Información y Comunicación*, N. 12, 2015.
- Merino, Luz: “El negro en la gráfica de la República neocolonial”, en García, Denia: *Presencia negra en la cultura cubana*, Ediciones Sensemayá, La Habana, 2015.
- Montes de Oca, Dannys: “El otro que somos. El otro que no somos”, en Montes de Oca, Dannys y Cisneros, D.: *Labores domésticas. Versiones para otra historia de la visualidad en Cuba. Género, raza y grupos sociales*, Ediciones UNION, La Habana. 2004.
- Montes de Oca, Dannys: “El negro en la cultura visual cubana”, en García, Denia: *Presencia negra en la cultura cubana*, Ediciones Sensemayá, La Habana, 2015.

- Morocho, Fernando B: *La fotografía artística como medio expresivo y cuestionador social de una realidad*, Trabajo titulación productos o presentaciones artísticas, Universidad Técnica de Machala, 2020.
- Muñoz, A. M. y González, M. B.: “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”, *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 26, No. 1, 2014.
- Morales, Sandra: *El negro y su representación social*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2001.
- Morales, Esteban: *Desafíos de la problemática racial en Cuba*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2007.
- Morales, Esteban: *La problemática racial en Cuba. Algunos de sus desafíos*, Editorial José Martí, La Habana, 2010.
- Nederveen, Jan P.: *Blanco sobre negro. Las imágenes de África y de los negros en la cultura popular occidental*, Centro teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2013.
- Núñez, Ileana y Álvarez, Jagger R.: *Escenarios de políticas y desigualdades de mujeres negras. Subjetividad y capital cultural*, Colección: Perspectiva, Trabajo y justicia social, Fundación Friedrich Ebert, 2021.
- PCC: *Conceptualización del Modelo Económico y Social Cubano de Desarrollo Socialista. Lineamientos de la Política Económica y Social del Partido y la Revolución para el período 2021-2026*, Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 2021.
- Pereyra, J.: “Espacios Imaginarios: Las artes plásticas como reflexión afrodiaspórica”, en Ocoró, Anny y Alves, M. J.: *Negritudes e africanidades na América Latina e no Caribe* (pp. 89-100), Ribeirão Gráfica e Editora, 2018.
- Pérez, Pilar: “Masculinidades en pugna: género, raza y nación en Cuba, 1878-1898”, en Ortega, T. M., Aguado, A. y Hernández, E.: *Mujeres, Dones, Mulleres, Emakumeak. Estudios sobre la historia de las mujeres y del género*, Cátedra, 2019.

- Pollock, Graciela: "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon", en Cordero, K. y Sáenz, I.: *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, CONACULTA-FONCA, 2001.
- Poole, Deborah: *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- Programa Académico del Curso Escritos sobre el cuerpo: estética situada y Decolonialidad del poder, 2022. (Pdf).
- Programa Nacional contra el Racismo y la Discriminación Racial: Color Cubano, 2022 (Pdf).
- Quijano, Aníbal: "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Lander, Edgardo: *La colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectiva Latinoamericana*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2000.
- Ragel, M., y Feres, J.: "Representação e estereótipos de mulheres negras no cinema brasileiro", *Revista Estudos Feministas*, Vol. 27, No. 2, 2019.
- Reckitt, Helena: *Arte y feminismo*, Phaidon Press, 2005.
- Ribeaux, Ariel: "Ni músicos, ni deportistas", *Revista de Artes Visuales*, No. 3, 2000.
- Ribero, Laura: *Alteridad y Colonialismo. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea*, Tesis de doctorado, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona, España, 2013.
- Rodríguez, Maykel J.: "Nosotras. Fotografía performática con enfoque de género", *Revista de Artes Visuales Arte Cubano*, No. 2, 2018.
- Rodríguez, Roselín: "Susana Pilar: Reclamando espacios a través de la performance", C/AMÉRICA LATINA, 2022.
- Romay, Zuleica: *Elogio de a altea o las paradojas de la racialidad*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2012.
- Romay, Zuleica: "Lecturas cubanas de Isabelo Zenón Cruz. Avatares de la racialidad en Cuba y Puerto Rico", en Campoalegre, Rosa:

[IR AL ÍNDICE](#)

- Afrodescendencias. Voces en resistencia*, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.
- Rosales, Leibys: *Hacia una visualidad erótica: el cuerpo desnudo en la fotografía cubana del nuevo milenio (2000-2017)*, Tesis de Maestría, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba, 2020.
- Rubiera, Daysi y Hevia, Oilda: *Emergiendo del silencio. Mujeres negras en la historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2016.
- Sabelli, S.: “La herencia del colonialismo en las representaciones contemporáneas del cuerpo negro femenino”, *Revista Sans Soleil-Estudios Imagen*, No. 4, 2012.
- Sánchez, Suset: *Historias de negros finos que no tocan rumba. Imágenes sobre las construcciones del racismo y pensamiento decolonial en el arte cubano contemporáneo (1997-1999)*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Madrid, España, 2013.
- Sánchez, Suset: “Intersecciones entre género y raza en las representaciones del arte contemporáneo dominicano”, *Arte y políticas de identidad*, No. 13, 2015.
- Sánchez, Suset: “Contra el racismo. Exposiciones y voces afrodescendientes en el arte cubano contemporáneo (1997-2017)”, en Greiner, C. y Hernández, H. E.: *Pan fresco. Textos críticos en torno al arte cubano*, Stiftung Reinbeckhallen, 2019.
- Silva, Ch.: “Fotografías de amas de leche en Bahía. Evidencia visual de los aportes africanos a la Familia esclavista en Brasil”, *Nómadas*, octubre, Universidad Central, Colombia, 2011.
- Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, Santillana Ediciones Generales, 2006.
- Stolcke, Verena: *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, Alianza Editorial, 1992.
- Uxo, Carlos: “Negras y mulatas en el siglo XXI: una visión racializada del género en novelas cubanas”, *Revista Brasileira do Caribe*, Vol. XII, no. 23, Jul-Dez, 2011.
- Villaverde, Cirilo: *Cecilia Valdés*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008.

[IR AL ÍNDICE](#)

- Viveros, Mara: *La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual*, Universidad Nacional de Colombia, 2010. (Pdf).
- Viveros, Mara: “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate Feminista*, No. 52, 2016.
- Wood, Yolanda: “El negro en el arte pictórico vanguardista cubano”, en García, Denia: *Presencia negra en la cultura cubana*, Ediciones Sensemayá, La Habana, 2015.
- Wood, Yolanda: “El esclavo en las artes visuales de la colonia”, en García, Denia: *Presencia negra en la cultura cubana*, Ediciones Sensemayá, La Habana, 2015.
- Wood, Yolanda: *Caribe: universo visual*, Editorial Félix Varela, La Habana, 2017.
- Zabala, María del Carmen: *Desigualdades por color de la piel e interseccionalidad. Sistematización de investigaciones. Análisis del contexto cubano 2008-2018*, FLACSO-Cuba; Publicaciones Acuario, 2020. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar>
- Zabala, María del Carmen: *Análisis interseccional de las desigualdades en Cuba 2008-2018*, FLACSO-Cuba; Publicaciones Acuario, 2020. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar>
- Zabala, María del Carmen: *Pobreza, vulnerabilidad y marginación: análisis interseccional del contexto cubano 2008-2018*, FLACSO-Cuba; Publicaciones Acuario, 2020. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar>
- Zabala, María del Carmen: “Grupos vulnerables y COVID-19 en Cuba: Alcances y retos para la protección social”, en *Enfrentado la COVID-19 en el Caribe: Experiencias en República Dominicana y Cuba*, Friedrich-Ebert-Stiftung (FES), 2021.
- Zabala, María del Carmen et al.: *Escenarios de políticas y desigualdades económicas en mujeres negras de Cuba*, Fundación Friedrich Eber, 2021. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar>

[IR AL ÍNDICE](#)

Anexos

Material visual empleado en los capítulos II y III

Lienzos del pintor español Víctor Patricio Landaluze



Fig. 1. La Señora y la Sirvienta de paseo (1880)



Fig. 2. Preparándose para la fiesta (1874)



Fig. 3. Mulata de rumbo (1881)



Fig. 4. Los negros curros (1881)

[IR AL ÍNDICE](#)

Marquillas de la serie Vida y muerte de la mulata



Fig. 5. El que siembra recoge



Fig. 6. No es muy grata la cosecha

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig. 7. Promete óptimos frutos



Fig. 8. Mi querido dice tenga esperanza



Fig. 9. Las consecuencias



Fig. 10. Fin de todo placer

[IR AL ÍNDICE](#)

Marquillas de la serie *Historia de la mulata*



Fig. 11. Escuela de primeras letras



Fig. 12. El palomo y la gabilana

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig.13. Nuevo sistema de anuncios para buscar colocación



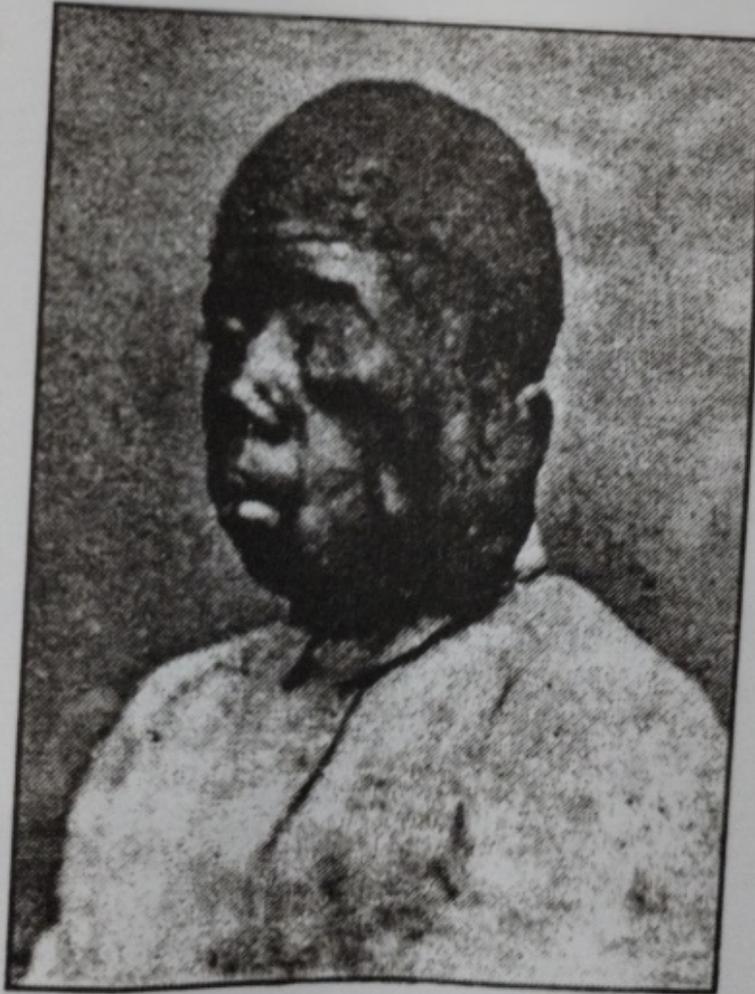
Fig. 14. Percances del oficio

Fotografías captadas por N. Mestre (1866), que muestran personas esclavizadas en el contexto decimonónico cubano



Fig. 15. María J. Merced (queloides).

[IR AL ÍNDICE](#)



N. Mestre. *Elefantiasis de rostro en forma leontina, Lima Valdés, de 20 años (fotografía), 1866.*

Fig. 16. Lima Valdés (elefantitis de rostro)

[IR AL ÍNDICE](#)

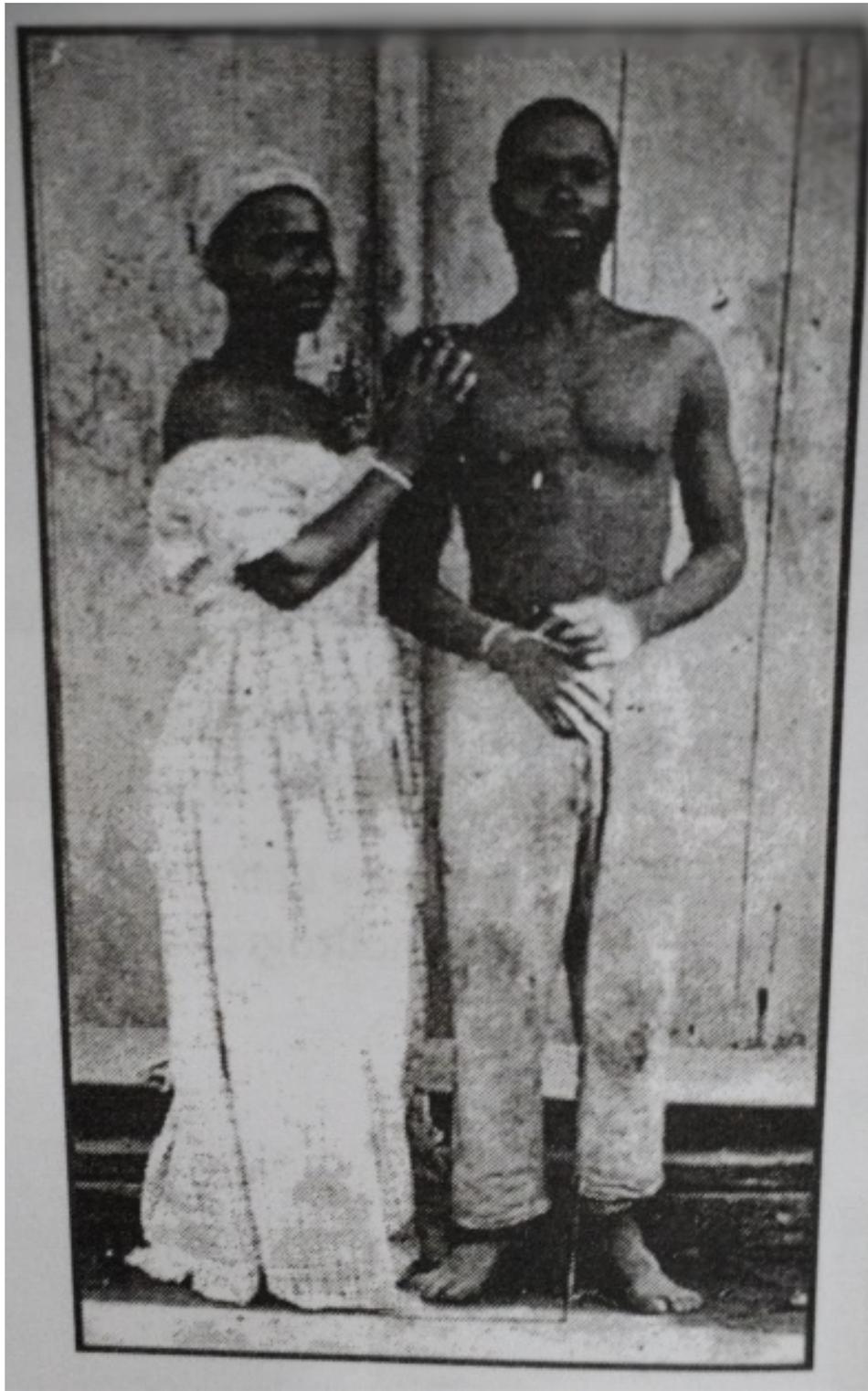


Fig. 17. Matrimonio de africanos que trabaja en el Acueducto de Vento

[IR AL ÍNDICE](#)

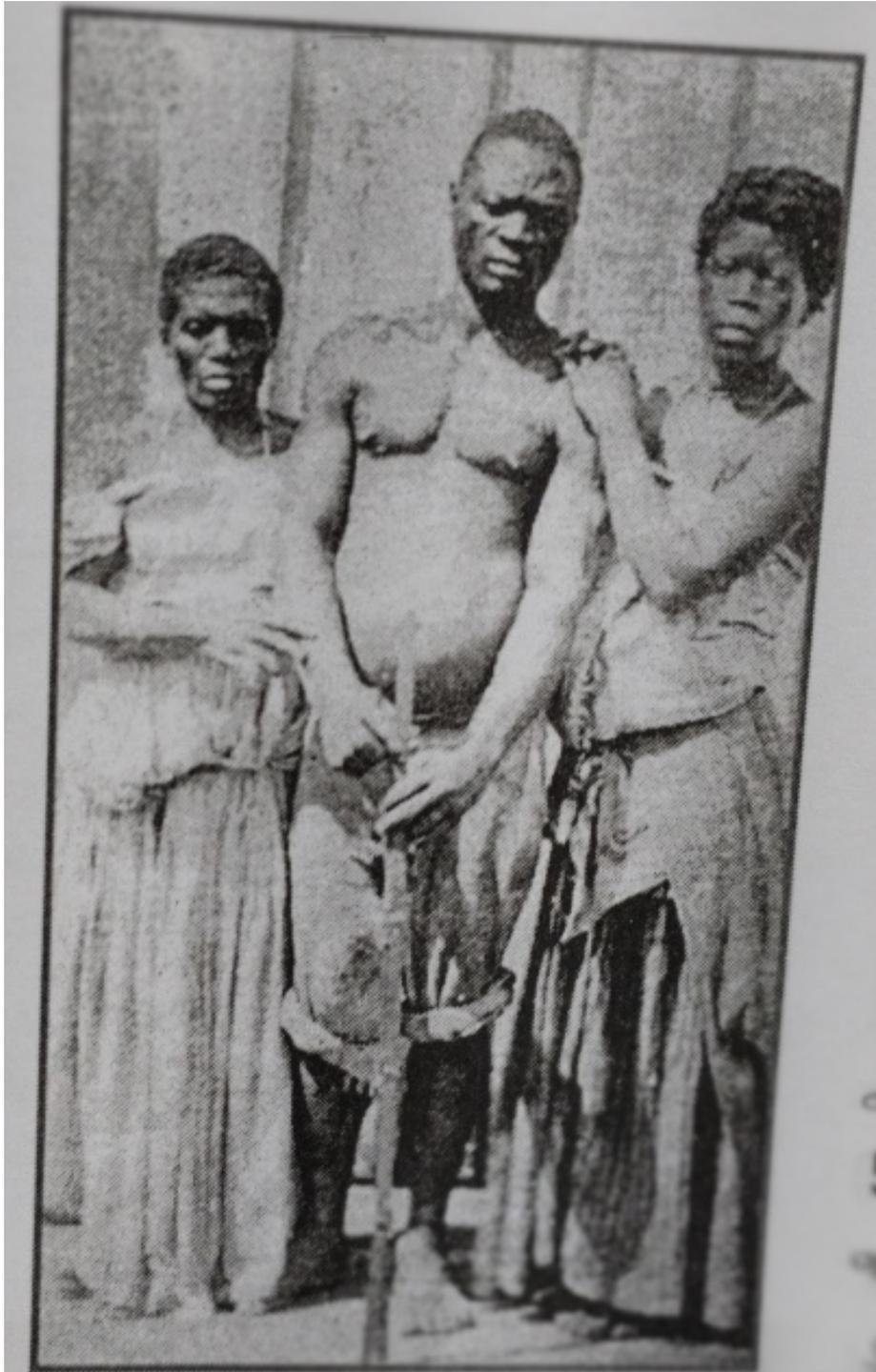


Fig. 18. Trabajadores lucumí del Acueducto de Vento

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig. 19. Juliana, negra mina de 28 años, con hija en la espalda

[IR AL ÍNDICE](#)

Portadas de las Revistas *Carteles* y *Social* en el contexto de la República neocolonial cubana

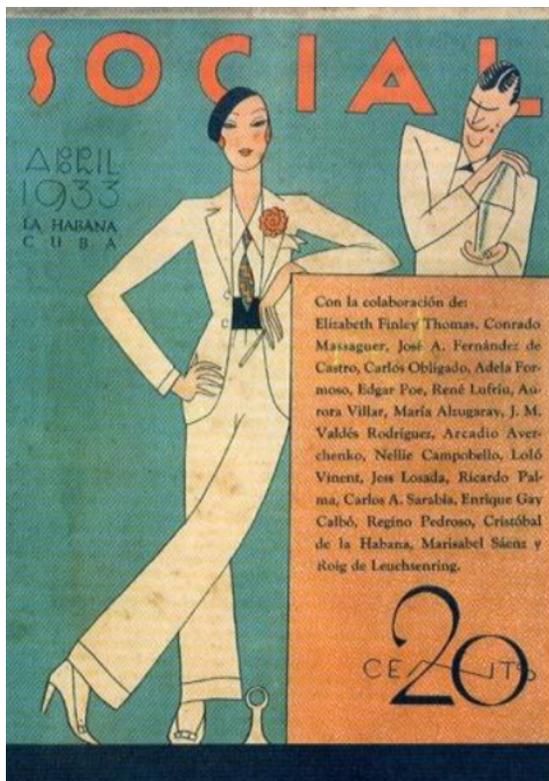


Fig. 20. Portada de *Social* (abril/1933)

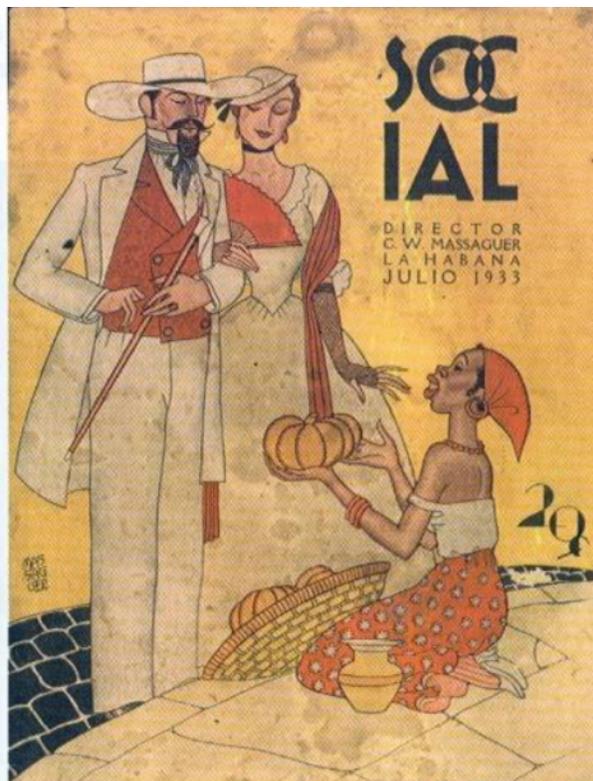


Fig. 21. Portada de *Social* (julio/1933)

[IR AL ÍNDICE](#)

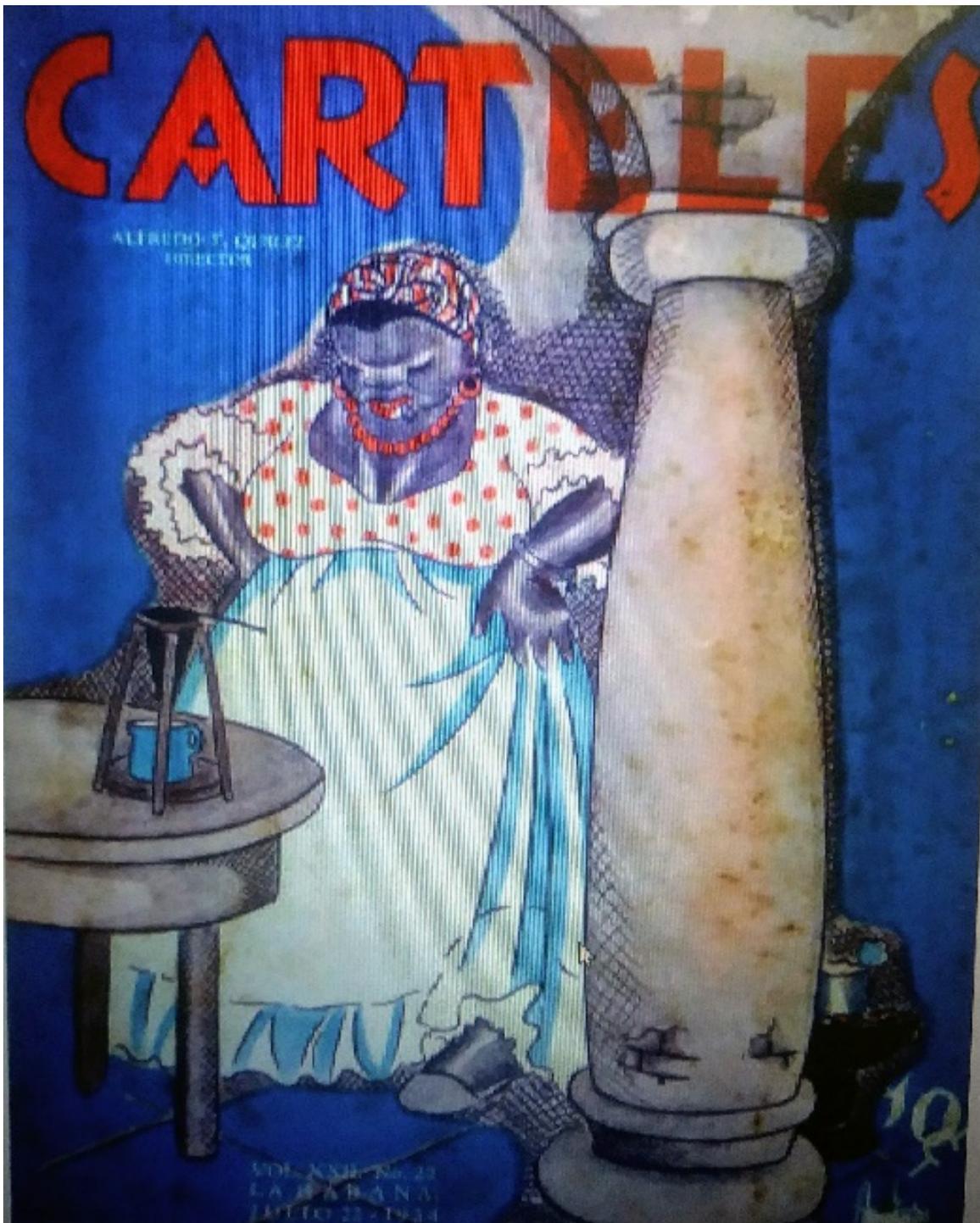


Fig. 22. Portada de Carteles (julio/1934)

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig. 23. Portada de Carteles (abril/1940)

[IR AL ÍNDICE](#)

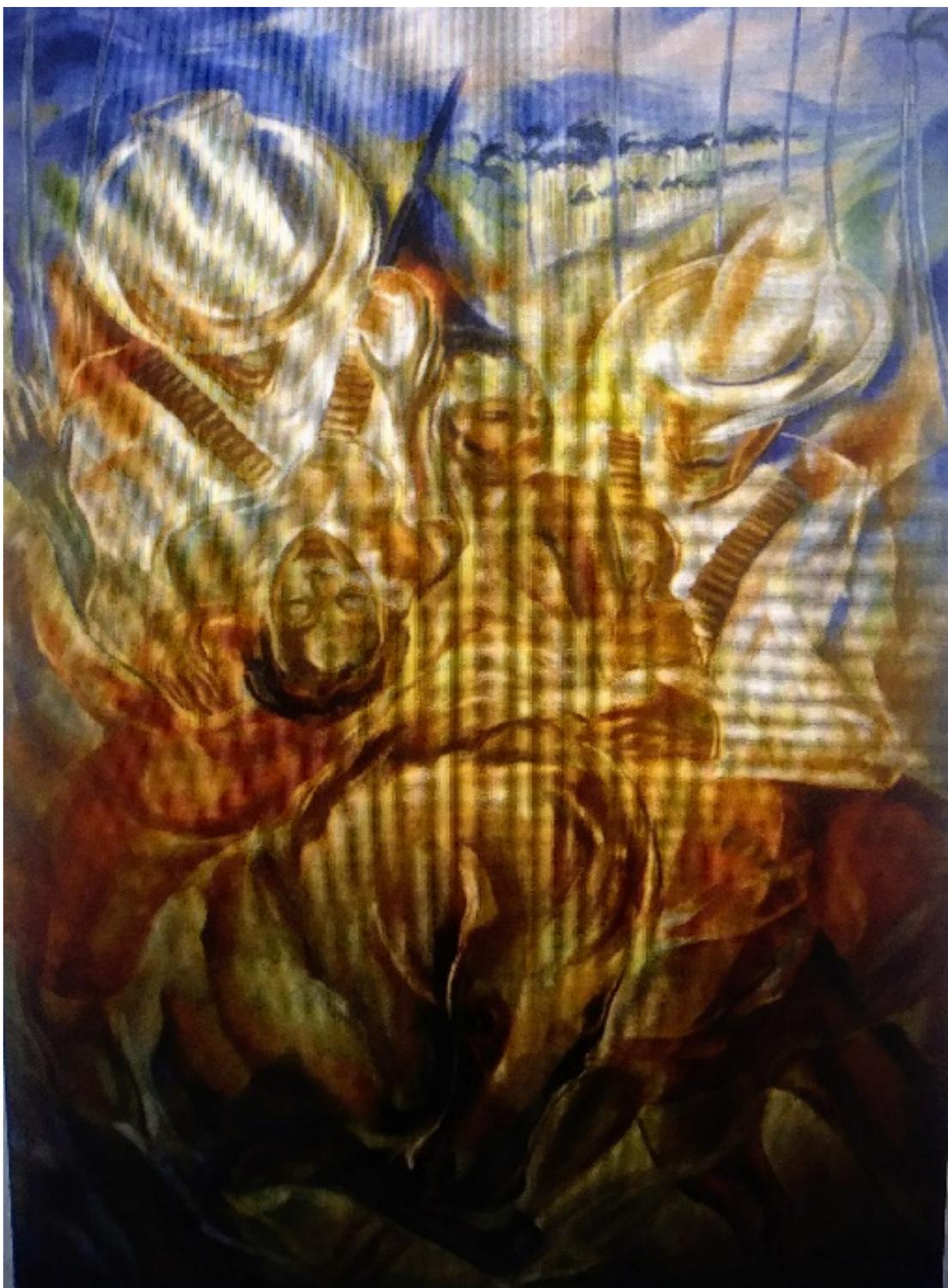


Fig. 24. El rapto de las mulatas. Lienzo del pintor vanguardista Carlos Enríquez (1938)

[IR AL ÍNDICE](#)

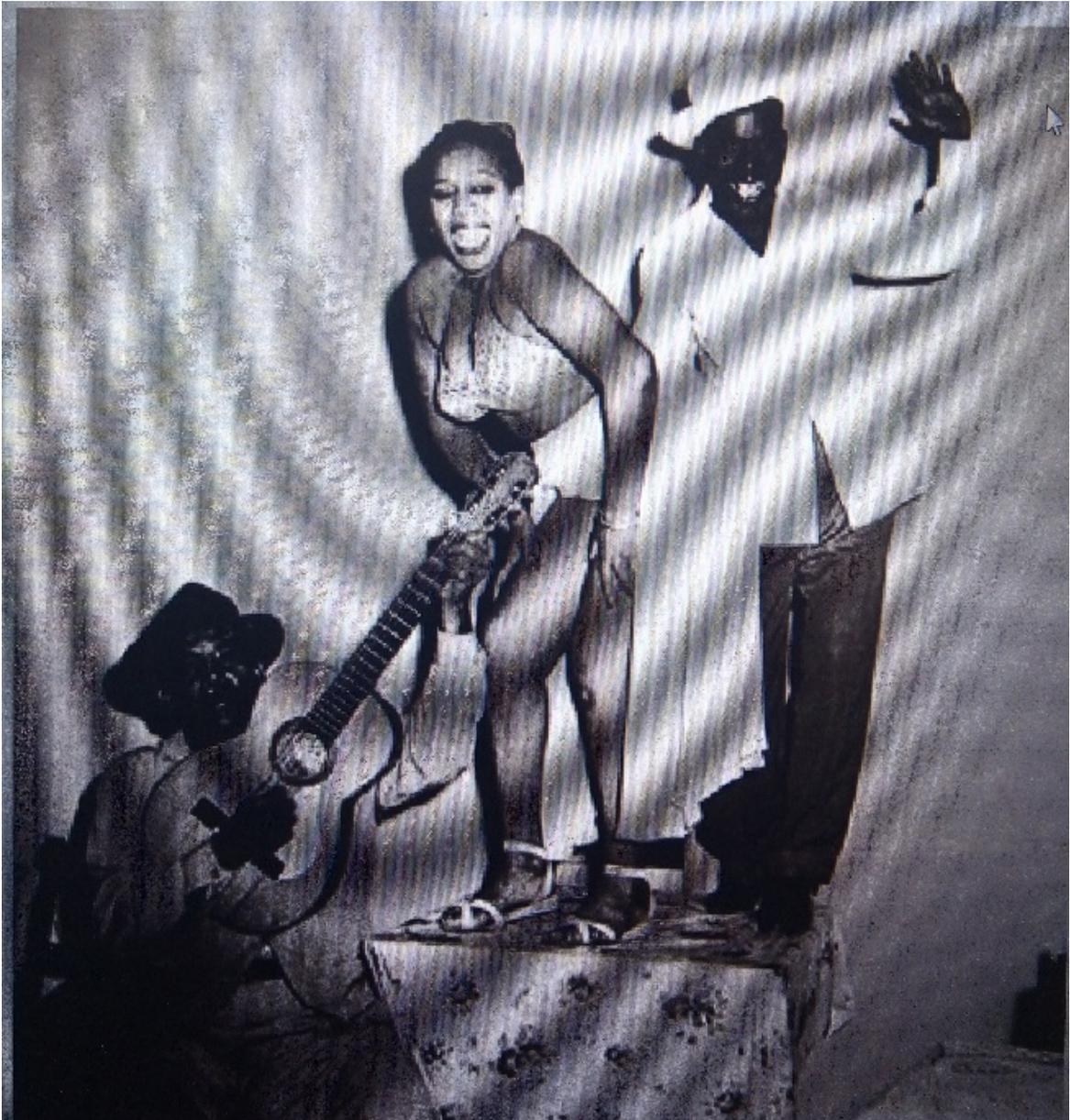


Fig. 25. Bailarines. Rumba Place. Fotografía de Constantino Arias (1950)

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig. 26. S/T, circa, 1950. Fotografía de Roberto Rodríguez Decall (1950)

[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



Figs. 27 y 28. Fotografías captadas desde el lente fotográfico de Korda

[IR AL ÍNDICE](#)



Figs. 29 y 30. Fotografías captadas por Marucha durante los primeros años de la Revolución Cubana

[IR AL ÍNDICE](#)



Fig. 31. *Al pasado no regresaremos jamás*. Lienzo de Pedro R. Álvarez (1994)



Fig. 32. *Lo mejor del trópico*

[IR AL ÍNDICE](#)

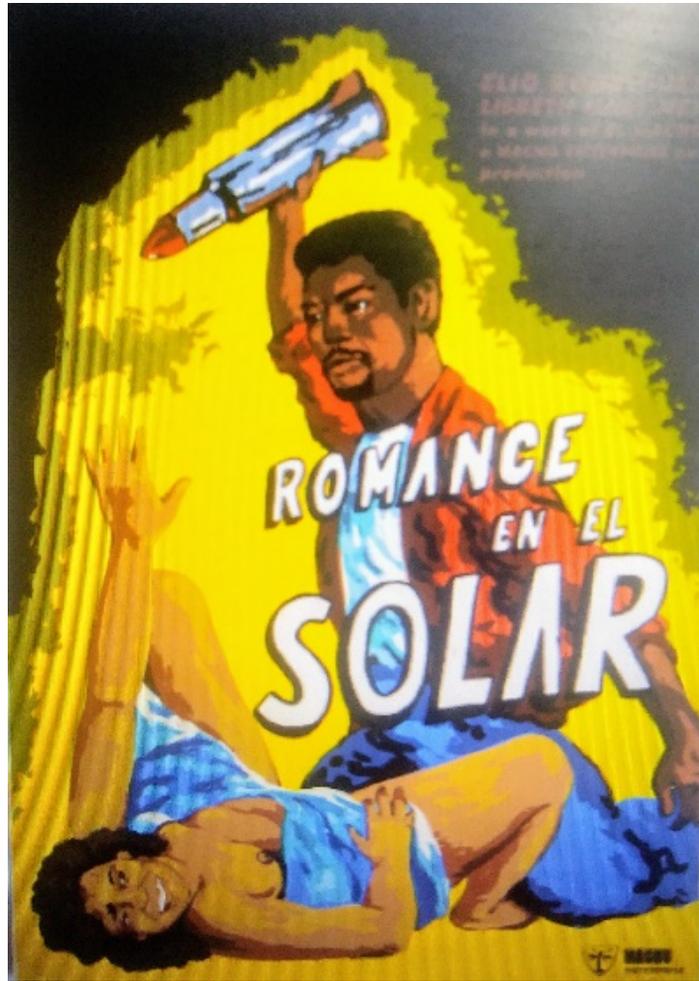


Fig. 33. Romance en el solar
Serigrafías de la serie *Mulatísimas*, de Elio Rodríguez (1997)

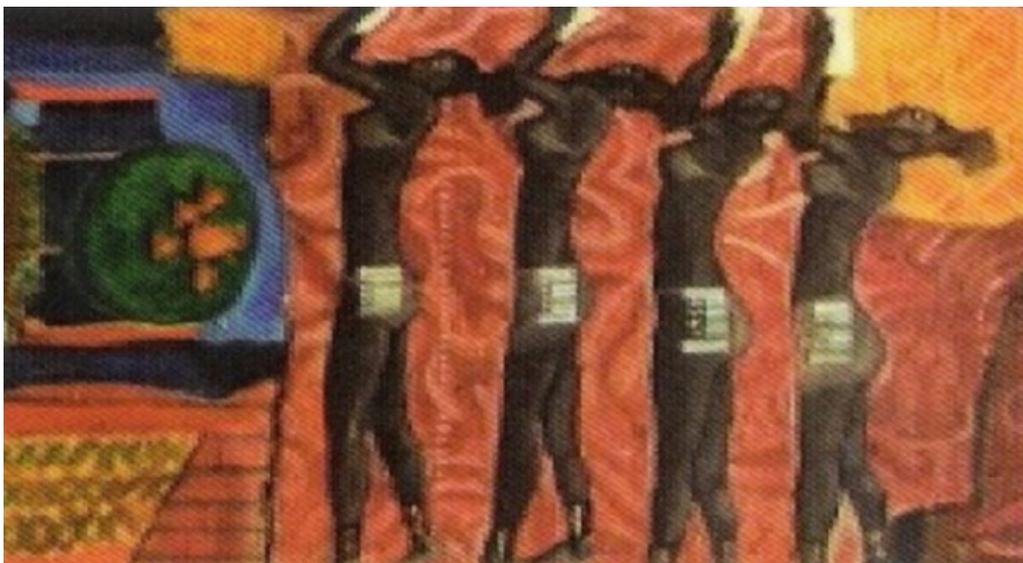


Fig. 34. Barbies. Óleo sobre tela de Douglas Pérez (1999)

[IR AL ÍNDICE](#)

Imágenes fotográficas analizadas (Aparecen según el orden en que son analizadas en el capítulo III)

Fotografías de Susana Pilar Delahante Matienzo

Fotografías del performance “El tanque” (2015-2016)



Fotografías del Concurso de belleza afrofeminista “Lo llevamos rizo” (2015)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)

Llave maestra (2012)



Fotografía del performance "Dibujo intercontinental" (2017)



[IR AL ÍNDICE](#)

Fotografías de Yanahara Mauri Villarreal
Serie fotográfica “Los espasmos de Venus” (2010-2014)



La dama del tulipán

[IR AL ÍNDICE](#)



Señora con niña



La dama del pendiente

[IR AL ÍNDICE](#)

Serie fotográfica “De ritos y otras historias” (2018-2019)



Odayami 37 años / Fotografía digital/ 2019



Odayami 15 años

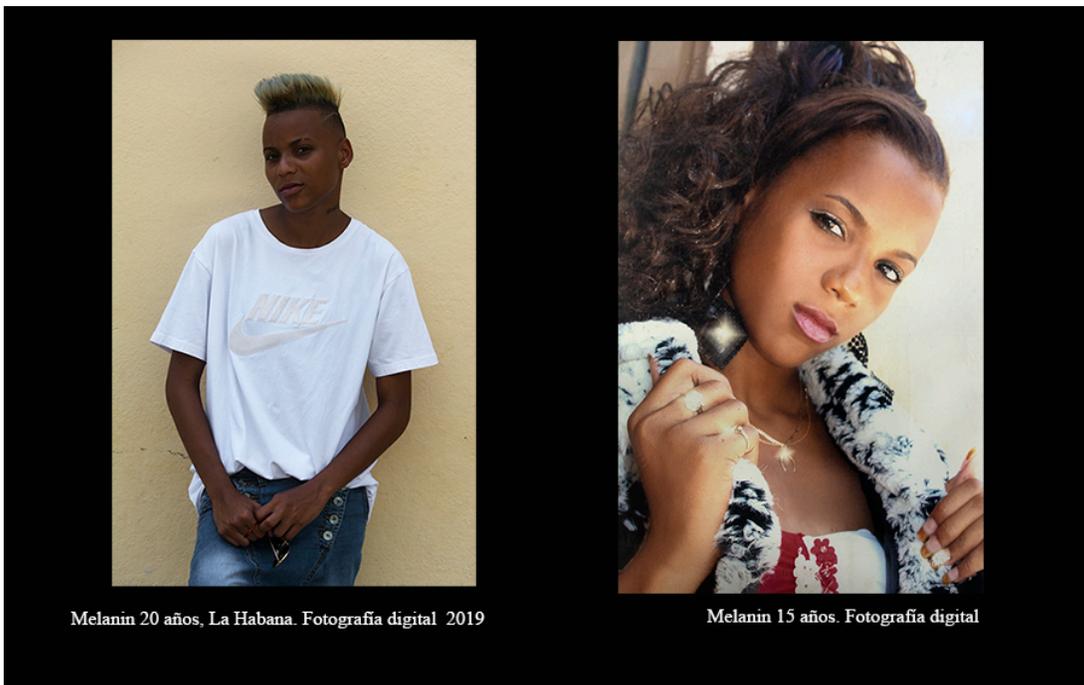


Dayclena 30 años / Fotografía digital / 2018



Dayclena 15 años / Fotografía escaneada

[IR AL ÍNDICE](#)



Serie fotográfica “Retratos en pandemia”



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



Fotografías de Aneli Pupo Rodríguez

Serie fotográfica “Insight” (2017)



A mi frente

[IR AL ÍNDICE](#)

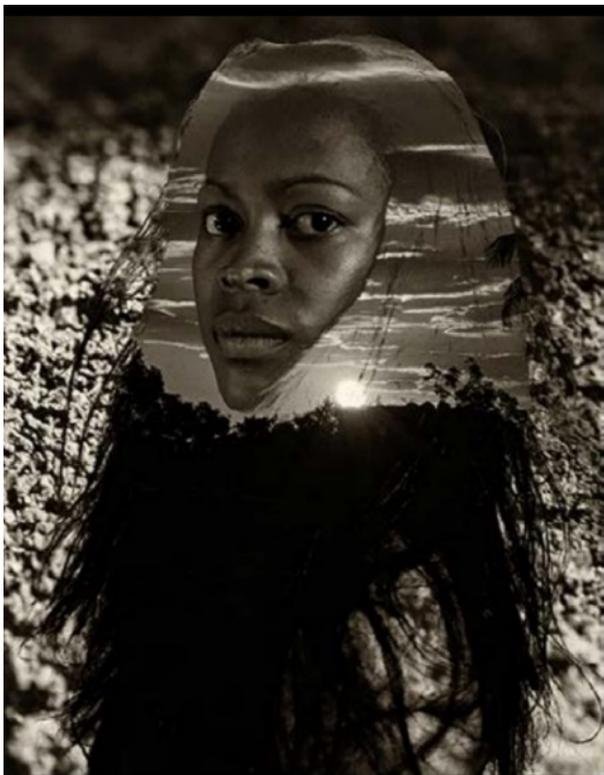


Conciencia



[IR AL ÍNDICE](#)

Serie fotográfica "Evoluciones" (2019)



Búsqueda



Tregua

[IR AL ÍNDICE](#)



Reflexión



Reafirmación

[IR AL ÍNDICE](#)



Reflejo

Serie fotográfica Otra isla... otro peso (2019)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



Fotografías de Mavel Valdés Campos
Serie fotográfica Mujeres Hip Hop (2016-2020)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)

Serie fotográfica "Ellas" (2017-2023)



Iveth



Ariamna

[IR AL ÍNDICE](#)



Mujeres

Serie fotográfica “Orgullosa_Mente Negra” (2019-2023)



Leyssy

[IR AL ÍNDICE](#)



Luz



Nancy Cepero

[IR AL ÍNDICE](#)



Libres

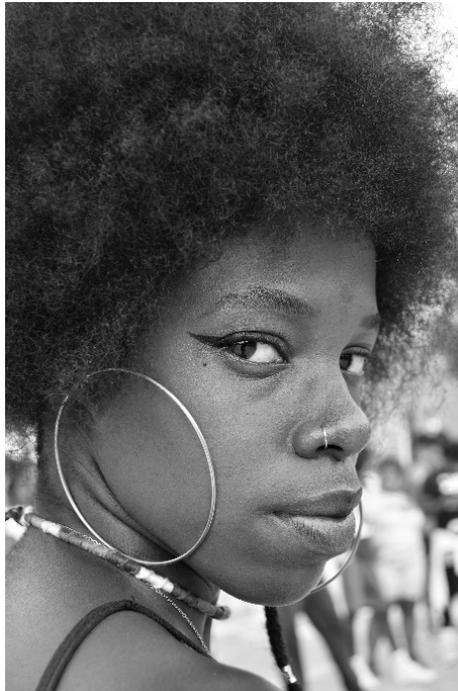


Leyssy y Luz

[IR AL ÍNDICE](#)

Fotografías de Delvis Yamila

Serie fotográfica “Discursos sobre las mujeres negras: fotografías en espacios públicos” (2017-2023)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)



[IR AL ÍNDICE](#)

Breve Currículo Vitae de las artistas visuales estudiadas



Susana Pilar Delahante Matienzo (La Habana, 1984)

Estudió en la Escuela Elemental de Artes Visuales “José Antonio Díaz Peláez” (1998-1999). Se graduó de la Academia de Bellas Artes “San Alejandro” (2003). Es Licenciada en Artes Plásticas por el Instituto Superior de Arte (ISA) (2008). Del 2011 al 2013 realizó estudios de posgrado en el HfG/Universidad de Artes y Diseño de Karlsruhe, Alemania. Desde 2007 hasta el presente, ha obtenido un importante número de becas y premios, por parte de instituciones cubanas y extranjeras. Su obra ha sido expuesta en diferentes bienales y eventos, tanto en Cuba, como en países de América Latina, África, Asia y Europa. Cuenta con diferentes exposiciones individuales y colectivas en galerías e instituciones culturales nacionales e internacionales.

Sitio web: <http://susanapilardelahantematienzo.blogspot.com/>

[IR AL ÍNDICE](#)



Yanahara Mauri Villarreal (La Habana, 1984)

Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana (2008). Es graduada del curso de posgrado de Arte de Conducta de la artista Tania Bruguera en 2009. Ha cursado diversos talleres de fotografía y ha participado en exposiciones nacionales e internacionales. Se le otorgó la beca de creación de la Fototeca de Cuba “Raúl Corrales” en 2018. Ha recibido varios premios por su labor fotográfica. Sus obras han sido publicadas en diversos medios, tanto nacionales como extranjeros. Es miembro de la UNEAC y de la AHS, en la sección de artes plásticas. Vive y trabaja en La Habana.

Instagram: yanahamauri

[IR AL ÍNDICE](#)



Aneli Pupo Rodríguez (Holguín, 1987)

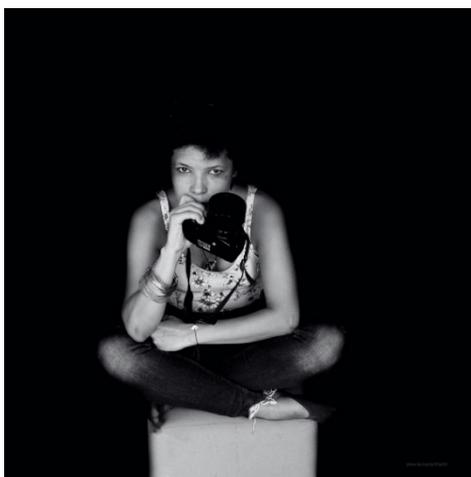
Artista visual autodidacta, en 2017 ingresó a la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en la sección de Artes Plásticas. Es estudiante de 5to año de ingeniería industrial. Su producción fotográfica cuenta con 13 exposiciones personales, 30 colectivas, premios en salones provinciales y nacionales, becas de creación, la cubierta de 13 libros y numerosas reseñas y entrevistas acerca de su trabajo. Además de colaborar con el Consejo Provincial de las Artes Plásticas de Guantánamo, la Editorial El Mar y la Montaña, la AHS y otras instituciones locales.

Facebook: Aneli Photography.

Instagram: Abneli Pupo.

Sitio Web: <http://anelipupo.com/>

[IR AL ÍNDICE](#)



Mavel Valdés Campos (La Habana, 1982)

Fotógrafa profesional, dedicada a la fotografía publicitaria. Es estudiante de segundo año de Licenciatura en Comunicación (Educación a distancia). En su haber formativo, cuenta con diferentes cursos y talleres sobre técnicas fotográficas, recibidos en instituciones como el ISA, la Fototeca de Cuba y la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana. Ha participado en diferentes exposiciones colectivas, y recibidos premios y reconocimientos por su labor artística. Sus fotografías han sido empleadas en diferentes publicaciones nacionales e internacionales. Integra el Registro del Creador. Algunas de sus fotografías fueron incluidas en la exposición colectiva “Caminos”, en efectuada en el marco de la I Jornada Cubana de Articulación Afrofeminista (2022).

Facebook: Mavel Valdés Photography

Instagram: @mavelvaldes.photo

[IR AL ÍNDICE](#)



Delvis Yamila Sáez Hdez (La Habana, 1969)

Fotógrafa autodidacta, quien en sus ratos libres se desarrolla en esta actividad. Es Licenciada en Terapia Física y Rehabilitación (2011). Entre los años 2017 y 2022 ha recibido varios cursos relacionados con la fotografía, en la Academia Cabrales del Valle. Su obra ha estado representada en múltiples exposiciones colectivas, al tiempo que ha recibido premios por su actividad fotográfica. Algunas de sus fotografías fueron incluidas en la exposición colectiva “Caminos”, en efectuada en el marco de la I Jornada Cubana de Articulación Afrofeminista (2022).

Instagram: @dyami_photo

[IR AL ÍNDICE](#)