

---

## Devorar al otro: deseo y resistencia\*

bell hooks

Este es el dilema agudo de la teoría: que el deseo se expresa más plenamente sólo donde están presentes aquellos inmersos en sus deleites y tormentos, que éste triunfa más completamente sobre otras preocupaciones humanas en los lugares resguardados de la vista. Así, paradójicamente, sólo cuando están ocultos salen a la luz los secretos del deseo, son más honestas y activas las imposiciones hegemónicas y sus inversos, las evasiones y subversiones, y se exhiben más intensamente las identidades y disyuntivas entre la pasión sentida y la cultura establecida.

Jan Cooke

*The Oppositional Imagination*

**E**n los debates actuales acerca de raza y diferencia, la cultura de masas es la que declara públicamente y perpetúa la idea de que puede ser placentero reconocer y disfrutar las diferencias raciales. Convertir la Otredad en mercancía ha tenido mucho éxito porque se ofrece como un nuevo deleite, más intenso y más satisfactorio que los modos comunes de hacer y sentir. En la cultura comercial, la etnicidad se convierte en especia, condimento que puede animar el platillo aburrido que es la cultura blanca dominante. Se transgreden y se hacen explícitos los tabúes culturales en torno a la sexualidad y el deseo cuando los medios de información bombardean a la gente con un mensaje de diferencia que ya no se basa en la suposición de que "las rubias se divierten más", según proclamaba la supremacía blanca. La "diversión real" se logra al traer a la superficie todas esas "molestas" fantasías y anhelos inconscientes acerca del contacto con el Otro, insertados en la estruc

---

\* Tomado de *Black Looks: Race and Representation*, Boston, MA, South End Press, 1992

tura profunda secreta (no tan secreta) de la supremacía blanca. De muchas maneras es un renacimiento contemporáneo del interés por lo "primitivo", con un matiz claramente postmoderno. Como dice Marianna Torgovnick en *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*:

**Lo que ahora queda claro es que la fascinación de Occidente por lo primitivo tiene que ver con sus propias crisis de identidad, con su propia necesidad de delimitar claramente sujeto y objeto, aun cuando coquetea con otras maneras de vivir el universo.**

Desde luego, desde la perspectiva del patriarcado capitalista de la supremacía blanca, la esperanza es que los deseos de lo "primitivo" o las fantasías sobre el Otro puedan explotarse continuamente, y que tal explotación ocurra de una manera que reinscriba y mantenga el *statu quo*. La posibilidad de que el deseo de contacto con el Otro, de una conexión arraigada en el anhelo del placer, funcione o no como una intervención crítica que desafíe y subvierta la dominación racista, que invite y permita la resistencia crítica, es una posibilidad política aún no realizada. Explorar cómo se expresa, manipula y transforma el deseo del Otro a través de encuentros con la diferencia y lo diferente es un terreno crítico que puede indicar si alguna vez se cumplirán estos anhelos potencialmente revolucionarios.

La jerga contemporánea de la clase obrera inglesa juguetonamente hace convergir el discurso del deseo, de la sexualidad y del Otro, al evocar la frase de tomar "un pedacito del Otro" como una manera de hablar del encuentro sexual. Coger es el Otro [Fucking is the Other]. Al desplazar la noción de Otredad de la raza, la etnicidad y el color de la piel, el cuerpo surge como un sitio de controversia en que la sexualidad es el Otro metafórico que amenaza con controlar, consumir y transformar mediante la experiencia del placer. Deseado y buscado, el placer sexual altera al sujeto que lo acepta, y deconstruye las nociones de voluntad, control y dominación coercitiva. La cultura comercial en Estados Unidos explota las ideas convencionales acerca de raza, género y deseo sexual al "trabajar" la idea de que la diferencia racial marca a la persona como Otro y la suposición de que la acción sexual expresada dentro del contexto de un encuentro sexual interracial es una experiencia convertidora que altera la posición y la participación de la persona en la política cultural contemporánea. La promesa seductora de este encuentro es que contrarrestará la fuerza aterradora del *statu quo* que hace que la identidad sea fija, estática, una condición de contención y muerte. Y esta voluntad de transgre

dir los límites raciales dentro del campo de lo sexual es la que erradica el temor de que uno debe siempre ajustarse a la norma de permanecer "seguro". La diferencia puede seducir precisamente porque la imposición dominante de la igualdad es una provocación que aterra. Como sugiere Jean Baudrillard en *Estrategias fatales*:

La provocación -al contrario de la seducción, que permite que entren en juego algunas cosas y aparezcan en secreto, duales y ambiguas- no te permite ser libre; te convoca a revelarte tal como eres. Siempre es un chantaje mediante la identidad (y, por ello, un asesinato simbólico, ya que nunca eres eso, salvo precisamente cuando estás condenado a serlo).

Ser vulnerable a la seducción de la diferencia, buscar un encuentro con el Otro, no requiere renunciar para siempre a la posición dentro de la corriente dominante. Cuando la raza y la etnicidad se comercializan como recursos para el placer, puede considerarse que la cultura de grupos específicos, así como los cuerpos de los individuos, constituyen un parque de recreo distinto en que los miembros de razas, géneros y prácticas sexuales dominantes afirman su poder en las relaciones íntimas con el Otro. Cuando yo daba clases en Yale, un día de primavera fui al centro de New Haven, que está cerca de la universidad e invariablemente lo pone a uno en contacto con mucha gente negra pobre que vive cerca de allí, y me encontré caminando tras un grupo de muchachos muy rubios, muy blancos, muy "galancitos". (Se suele hablar del centro como un sitio en que la dominación racista de los blancos sobre los negros se realiza en las banquetas, dado que la gente blanca, por lo general hombres, con frecuencia galancitos, usan sus cuerpos para bajar a los negros de la banqueta, empujar nuestros cuerpos, sin siquiera mirarnos ni reconocer nuestra presencia.) Aparentemente sin darse cuenta de mi presencia, estos jóvenes hablaban acerca de sus planes para cogerse al mayor número posible de muchachas de otros grupos raciales o étnicos que pudieran "atrapar" antes de graduarse. "Recorrieron" la lista. Las negras estaban bien paradas, no era fácil encontrar a indias norteamericanas, las asiáticas (todas amontonadas en la misma categoría) se consideraban más fáciles de seducir y eran vistas como "objetivos primordiales". Al comentar esta conversación con mis alumnos, me enteré de que se aceptaba comúnmente que uno "iba de compras" para conseguir compañeros sexuales de la misma manera en que uno "iba de compras" para conseguir cursos en Yale, y que raza y etnicidad era una categoría importante en la que se basaba la selección.

Para estos jóvenes y sus amigos, coger era una manera de confrontar al Otro, así como una manera de transformarse, dejar atrás la "inocencia" blanca y entrar al mundo de la "experiencia". Como suele suceder en esta sociedad, estaban convencidos de que la gente no blanca tenía más experiencia de vida, era más mundana, sensual y sexual porque era diferente. Conseguir un pedacito del Otro, en este caso tener encuentros sexuales con mujeres no blancas, se consideraba un ritual de trascendencia, un movimiento hacia un mundo de diferencias que transformaría, un rito de transición aceptable. El objetivo directo no era sólo poseer sexualmente al Otro, sino que el encuentro los cambiara de alguna manera. "Naturalmente", se consideraba que la presencia del Otro, el cuerpo del Otro, existía para servir a los fines de los deseos del hombre blanco. Al escribir acerca de cómo se recupera la diferencia en Occidente en "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art, or White Skin, Black Masks", Hal Foster recuerda a los lectores que Picasso consideraba los objetos tribales que había adquirido como "testigos" más que como "modelos". Foster critica esta ubicación del Otro y subraya que tal reconocimiento "dependía de la instrumentalidad": "Así, a través de la afinidad y el uso, lo primitivo se pone al servicio de la tradición occidental (que después se considera en parte como su productor)". Una crítica parecida puede hacerse de las tendencias actuales de deseo sexual interracial y el contacto iniciado por hombres blancos. Se apoderan instrumentalmente del cuerpo del Otro de otra raza, como terreno inexplorado, una frontera simbólica que será terreno fértil para su reconstrucción de la norma masculina, para afirmarse como sujetos deseosos transgresores. Convocan al Otro para que sea tanto testigo como participante en esta transformación.

El hecho de que los muchachos blancos hablen abiertamente acerca de su deseo de muchachas (o muchachos) no blancos anuncia públicamente su ruptura con un pasado de supremacía blanca que habría articulado ese deseo sólo como tabú, secreto, vergüenza. Ellos consideran que su voluntad de nombrar abiertamente su deseo por el Otro es la afirmación de un pluralismo cultural (su impacto en la preferencia y la elección sexuales). Al contrario de los hombres blancos racistas que a lo largo de la historia violaban los cuerpos de mujeres negras o de color para afirmar su posición como colonizadores/conquistadores, estos jóvenes no se consideran racistas, eligen transgredir los límites raciales dentro del campo sexual no para do

minar al Otro, sino más bien para que éste actúe sobre ellos, de modo que experimenten un cambio totalmente radical. Para nada conscientes de los aspectos de sus fantasías sexuales que los vinculan irrevocablemente a la dominación racista colectiva de los blancos, creen que su deseo de contacto representa un cambio positivo en la actitud de los blancos frente a los no blancos. Creen que no están perpetuando el racismo. Para ellos, la indicación más potente de ese cambio es la expresión franca del anhelo, la declaración abierta del deseo, la necesidad de una relación íntima con los Otros más morenos. El asunto es cambiar mediante esta convergencia de placer y Otredad. Uno se atreve -y actúa- de acuerdo con la suposición de que explorar el mundo de la diferencia, el cuerpo del Otro, proporcionará un placer mayor y más intenso que ninguno de los que existen en el mundo común del grupo racial propio y conocido. Y aunque están convencidos de que el mundo conocido permanecerá intacto aunque uno se aventure fuera de él, tienen la esperanza de volver a entrar distintos a ese mundo.

La tendencia actual de "nostalgia imperialista" (definida por Renato Rosaldo en *Culture and Truth* como "nostalgia, que suele encontrarse bajo el imperialismo, en que la gente lamenta la desaparición de lo que ellos mismos han transformado" o como "un proceso de añoranza por lo que uno ha destruido, que es una forma de mistificación") suele oscurecer las estrategias culturales contemporáneas desplegadas no para lamentar, sino para celebrar el sentido de una continuidad del "primitivismo". En la cultura de masas, la nostalgia imperialista toma la forma de volver a realizar y a ritualizar de distintas maneras el viaje colonizador imperialista como una fantasía narrativa de poder y deseo, de seducción por parte del Otro. Esta

añoranza se origina en la creencia atávica de que el espíritu de lo "primitivo" reside en los cuerpos de Otros morenos cuyas culturas, tradiciones y estilos de vida, de hecho, pueden cambiar irrevocablemente mediante el imperialismo, la colonización y la dominación racista. Este deseo de hacer contacto con esos cuerpos considerados Otros, sin voluntad aparente de dominar, mitiga la culpa del pasado, y hasta toma la forma de un gesto desafiante en que se niega la responsabilidad y la conexión histórica. De modo más importante, establece una narración contemporánea en que el sufrimiento impuesto por estructuras de dominación sobre los designados como Otros se desvía por un acento sobre la seducción y el anhelo en que

el deseo no es rehacer al Otro a nuestra imagen, sino convertirse en el Otro.

Mientras que la triste nostalgia imperialista conforma el mundo traicionado y abandonado del Otro como una acumulación de carencia y pérdida, el anhelo actual por lo "primitivo" se expresa mediante la proyección al Otro de un sentido de abundancia y generosidad, un campo de sueños. Al comentar esta estrategia en "Readings in Cultural Resistance", Hal Foster dice: "Así, la diferencia se usa de manera productiva; de hecho, en un orden social que parece no conocer ningún exterior (y que debe inventar sus propias transgresiones para redefinir sus límites), la diferencia suele fabricarse en favor de los intereses de control social así como de la innovación comercial." Muchos jóvenes, insatisfechos con el imperialismo estadounidense, el desempleo, la falta de oportunidades económicas, que sufren el malestar postmoderno de la enajenación, de no tener ninguna sensación de arraigo, ninguna identidad redentora, pueden ser manipulados por estrategias culturales que ofrecen la Otredad como un lenitivo, en especial mediante la comercialización. Las crisis contemporáneas de identidad en Occidente, sobre todo experimentadas por la juventud blanca, se calman cuando lo "primitivo" se recupera a través de centrarse en la diversidad y el pluralismo que sugiere que el Otro puede proporcionar opciones que nutren la vida. Al mismo tiempo, diversos grupos étnicos/raciales también pueden abrazar esta sensación de ser especiales, en que pueden considerarse con admiración las historias y la experiencia que antes se consideraban sólo dignas de desprecio.

La apropiación cultural del Otro mitiga las sensaciones de privación y carencia que asaltan las psiques de la juventud blanca radical cuando ésta elige ser desleal a la civilización occidental. Al mismo tiempo, los grupos marginados, considerados como Otro, que han sido ignorados, hechos invisibles, pueden quedar seducidos por el acento en la Otredad, por su comercialización, porque ofrece la promesa de reconocimiento y reconciliación. Cuando la cultura dominante exige que el Otro se ofrezca como señal de que se está dando un cambio político progresista, que el Sueño Norteamericano de hecho puede incluir la diferencia, invita al resurgimiento de un nacionalismo cultural esencialista. El Otro reconocido debe asumir formas reconocibles. Por lo tanto, no sale a la superficie la cultura africanoamericana formada en la resistencia a las situaciones con

temporáneas, sino la evocación nostálgica de un pasado "glorioso". Y aunque se suele centrar la visión en las maneras en que ese pasado era "superior" al presente, esta narración cultural depende de estereotipos de lo "primitivo", aunque evita el término, para evocar un mundo en que los negros estaban en armonía con la naturaleza y entre sí. Esta narración se vincula con las concepciones occidentales blancas del Otro moreno, no con un cuestionamiento radical de esas representaciones.

Si acaso la juventud de cualquier otro color no supiera cómo acercarse al Otro, , o cómo entrar en contacto con lo "primitivo", la cultura consumista promete mostrar el camino. El drama de la Otredad encuentra su expresión dentro del campo comercial de la publicidad. Los encuentros con la Otredad están marcados claramente como más excitantes, más intensos y más amenazadores. El señuelo es la combinación de placer y peligro. En el mercado cultural el Otro está codificado como capaz de estar más vivo, de conocer el secreto que permitirá a quienes se aventuran y se atreven a romper con la *anhedonia* cultural (definida en *The Passionate Life* de Sam Keen como "la insensibilidad ante el placer, la incapacidad de experimentar la felicidad") a experimentar una renovación sensual y espiritual. Antes de su muerte prematura, Michel Foucault, la quintaesencia del pensador transgresor en Occidente, confesó que tenía muchas dificultades para experimentar el placer:

**Considero que el placer es un comportamiento muy difícil. Disfrutar no es tan sencillo. Y he de decir que ése es mi sueño. Me gustaría y espero morir de una sobredosis de placer de cualquier tipo. Porque creo que es realmente difícil y siempre tengo la sensación de que no siento el placer, el placer total y completo y, para mí, está relacionado con la muerte. Porque creo que el tipo de placer que yo consideraría el placer real sería tan profundo, tan intenso, tan sobrecogedor que no lo sobreviviría. Me moriría.**

Aunque habla desde el punto de vista de su experiencia individual, Foucault expresa un dilema sentido por muchos en Occidente. Es precisamente la añoranza por *el* placer que ha llevado al Occidente blanco a mantener una fantasía romántica de lo "primitivo" y la búsqueda concreta de un paraíso primitivo real, ya sea que su ubicación sea un país o un cuerpo, un continente oscuro o piel oscura, percibido como la encarnación perfecta de esa posibilidad.

Dentro de esta fantasía de la Otredad, el anhelo del placer se proyecta como una fuerza que puede perturbar y subvertir la volun

tad de dominar. Actúa para mediar y para desafiar. En la obra de teatro de Lorraine Hansberry *Les Blancs*, el deseo de experimentar la cercanía y la comunidad lleva al periodista blanco estadounidense Charles a hacer contacto y establecer una amistad con Tshembe, el revolucionario negro. Charles lucha por despojarse del privilegio de la supremacía blanca, evita el papel de colonizador y rechaza la exotización racista de los negros. Sin embargo, sigue suponiendo que sólo él puede decidir la naturaleza de su relación con una persona negra. Evocando la idea de un sujeto trascendente universal, cuando repudia el papel de opresor acude a Tshembe y declara: "Soy un hombre que tiene ganas de hablar". Cuando Tshembe se niega a aceptar la relación de confianza que se le ofrece, se niega a satisfacer el anhelo de camaradería y contacto por parte de Charles, se le acusa de que odia a los blancos. Recordando las situaciones en que los blancos han oprimido a otros blancos, Tshembe desafía a Charles, y declara que "la raza es un recurso, ni más ni menos", que "no explica nada". Complacido con este repudio de la importancia de la raza, Charles está de acuerdo y dice que "la raza no tiene nada que ver en esto". Tshembe entonces deconstruye la categoría de "raza" sin minimizar ni ignorar el impacto del racismo, y le dice:

Yo creo en el reconocimiento de los recursos como *recursos*, pero también creo en la realidad de esos recursos. En un siglo los hombres prefieren ocultar sus conquistas bajo la religión, y en otro bajo la raza. Así que *ní y yo* podemos reconocer el carácter fraudulento del recurso en ambos casos, pero el hecho sigue siendo que un hombre que tiene una espada atravesada porque no quiere convertirse en musulmán o en cristiano, o a quien se ha linchado en Mississippi o Zatembe porque es negro, sufre la realidad total de ese recurso de conquista. Y no tiene caso hacer como que no *existe* sólo porque es una mentira..

Una y otra vez Tshembe debe aclararle a Charles que el contacto de sujeto a sujeto entre blancos y negros que señala la ausencia de dominación, de una relación entre opresor y oprimido, debe surgir a través de la elección mutua y la negociación. Al expresar simplemente su deseo de contacto "íntimo" con los negros, los blancos no erradican la política de dominación racial, ya que se manifiesta en la interacción personal.

El reconocimiento mutuo del racismo, su impacto en quienes están dominados y en quienes dominan, es el único punto de vista que hace posible un encuentro entre razas que no se base en la negación y la fantasía. Porque la realidad siempre presente de la dominación racista, de la supremacía blanca, es la que hace proble

---

mático el deseo de los blancos de tener contacto con el Otro. Esta realidad suele ser la más disfrazada cuando aparecen representaciones del contacto entre blancos y no blancos, entre blancos y negros, en la cultura de masas. La publicidad es un campo en que han tenido gran impacto la política de diversidad y su insistencia consiguiente en una representación inclusiva. Ahora que complicados estudios de mercado revelan el grado en que consume productos la gente pobre y materialmente desvalida de todas las razas y grupos étnicos, a veces en una cantidad desproporcionada a sus ingresos, resulta más evidente que se puede recurrir a estos mercados con la publicidad. Los estudios de mercado revelaron que los negros compran más Pepsi que otros refrescos y de pronto vemos más comerciales de Pepsi con imágenes de negros.

El mundo de la moda también ha llegado a comprender que la venta de productos aumenta con la explotación de la Otredad. El éxito de los anuncios de Benetton, que se han convertido en un modelo para varias estrategias publicitarias con sus imágenes racialmente diversas, resume esta tendencia. Muchos anuncios que se centran en la Otredad no hacen comentarios explícitos, ni dependen únicamente de mensajes visuales, pero el catálogo de este otoño de *Tuecks* proporciona un ejemplo excelente de la manera en que la cultura contemporánea explota las nociones de Otredad con imágenes visuales y texto. La portada del catálogo muestra un mapa de Egipto. Insertada en el corazón del país, por así decir, está una foto de un hombre blanco (del tipo de *Out of Africa*) con un niño egipcio en los brazos. Atrás no hay un paisaje de Egipto como ciudad moderna, sino siluetas algo borrosas que parecen chozas y palmeras. En las páginas interiores, el ejemplar cita los comentarios de Gustave Flaubert tomados de *Flaubert in Egypt*. A lo largo de setenta y cinco páginas, Egipto se convierte en un paisaje de sueños, con un trasfondo de gente de piel más morena, escenografía para resaltar lo blanco, y la añoranza de los blancos de habitar, aunque sólo sea por una época, el mundo del Otro. La primera página dice:

No quisimos que nuestro viaje estuviera lleno de fotos de una tierra antigua. Más bien queríamos redescubrir nuestra ropa en el contexto de una cultura diferente. ¿Sería posible - nos preguntamos - expresar nuestro estilo de una manera des acostumbrada, rodeado por colores egipcios, texturas egipcias, y bañado en una antigua luz egipcia?

¿No es esto la nostalgia imperialista por excelencia: expresión potente del anhelo de lo "primitivo"? Uno desea "un pedacito del Otro" para realizar el paisaje monótono de lo blanco. No se dice nada en el texto acerca de los egipcios, pero su imagen aparece a lo largo de todas las páginas. Los rostros suelen estar borrosos por efecto de la cámara, estrategia que asegura que los lectores no se entusiasmen más con las imágenes de la Otredad que con las de lo blanco. El objetivo de este intento fotográfico de extrañamiento es distanciarnos de lo blanco, para que regresemos a ello con más fervor.

En la mayoría de las "instantáneas", cuidadosamente escogidas y para las que se posó, no hay una mirada mutua. Uno desea el contacto con el Otro aun cuando se desea que los límites permanezcan intactos. Cuando los cuerpos entran en contacto, cuando se tocan, casi siempre es una mano blanca la que toca, manos blancas que reposan en los cuerpos de gente de color, a menos que el Otro sea un niño. Una foto de contacto "íntimo" muestra a dos mujeres tomadas del brazo, como lo harían unas amigas cercanas. Una es una egipcia identificada con un pie de foto que dice "con su esposo y su bebé, Ahmed A'bas, 22 años, lleva vida de gitana"; la segunda mujer es una modelo de piel blanca. Las manos entrecruzadas sugieren que estas dos mujeres comparten algo, tienen una base de contacto y, de hecho, sí la tienen: se parecen, tienen más semejanzas que diferencias. Otra vez, el mensaje es que el "primitivismo", aunque más aparente en el Otro, también reside en la persona blanca. Esta foto no afirma el mundo de Egipto, de vida "gitana", sino la capacidad de la gente blanca para vagar por el mundo y hacer contactos. La mujer blanca, que usa pantalones, parada junto a su "hermana" morena que viste una falda tradicional, parece utilizar vestimentas entrecruzadas (un tema actual en *Tuarek*). Visualmente, la imagen sugiere que ella, así como otras mujeres blancas del primer mundo, están liberadas, tienen mayor libertad para viajar que las mujeres más morenas que viven estilos de vida peripatéticos.

Es significativo que el catálogo posterior a éste se centrara en Noruega. Allí no se representa a los noruegos, sólo el paisaje. ¿Debemos suponer entonces que los blancos de este país se sienten tan "en casa" en Noruega como en su propio país, de modo que no hay necesidad de fotos y explicaciones? En este texto visual, lo blanco es el rasgo unificador, no la cultura. Desde luego, cuando *Tuarek* explo

ta la Otredad para dramatizar lo "blanco" en Egipto, no puede incluir modelos de piel más oscura, ya que no se daría el juego de contrastes que debe resaltar lo "blanco", ni tampoco la explotación que impulsa el consumo del Otro podría estimular el apetito de la misma manera; igualmente, incluir modelos más morenas en el número dedicado a Noruega insinúa que Occidente no está tan unificado por lo "blanco" como lo sugiere este texto visual. En esencia, ambos catálogos evocan el sentido de que la gente blanca es homogénea y comparte la "cultura del pan blanco".

Los intelectuales blancos progresistas, que critican sobre todo las nociones "esencialistas" de identidad cuando escriben acerca de la cultura de masas, raza y género, aún no han dirigido sus críticas hacia la identidad blanca y la manera en que el esencialismo informa las representaciones de lo blanco. El culpable del esencialismo siempre es el no blanco, y a veces el Otro no heterosexual. Pocos intelectuales blancos han llamado la atención sobre la manera en que la obsesión contemporánea con el consumo del Otro moreno por parte del blanco ha servido como catalizador para el resurgimiento del nacionalismo negro y étnico basado en el esencialismo. El nacionalismo negro, con su acento en el separatismo negro, vuelve a surgir como una respuesta a la suposición de que el imperialismo cultural blanco y el anhelo del blanco por poseer al Otro están invadiendo la vida de los negros, apropiándose de la cultura negra y violándola. Como estrategia de supervivencia, el nacionalismo negro sale a la superficie con más fuerza cuando la apropiación cultural blanca de la cultura negra amenaza con descontextualizar y, con ello, borrar el conocimiento del contexto histórico y social específico de la experiencia de los negros a partir de la cual surgen los productos culturales y estilos distintivos negros. Sin embargo, la mayoría de los intelectuales blancos que escriben críticas respecto de la cultura negra no ven las dimensiones constructivas del nacionalismo negro y más bien tienden a verlo como un esencialismo ingenuo, arraigado en nociones de pureza étnica semejantes a las suposiciones racistas de los blancos.

En el ensayo "Hip, and the Long Front of Color", el crítico blanco Andrew Ross interpreta la declaración de Langston Hughes ("Te has llevado mis blues y te has ido / Los cantas en Broadway / Y los cantas en Hollywood Bowl / Y los mezclaste con sinfonías / Y los

arreglaste / Para que no suenen a mí. Sí, te llevaste mis blues y te fuiste") como una "queja" que "celebra... el purismo del folklore". Pero la declaración de Hughes también puede oírse como un comentario crítico respecto de la apropiación (no como una queja). Hay que distinguir entre la añoranza de un reconocimiento cultural continuo de la fuente creativa de productos culturales africanoamericanos específicos que surgen de la experiencia negra particular, e inversiones esencialistas en nociones de pureza étnica que apuntalan versiones burdas del nacionalismo negro.

En la actualidad, la comercialización de la diferencia promueve paradigmas de consumo en que se erradica cualquier diferencia habitada por el Otro, a través del intercambio, por un canibalismo consumista que no sólo desplaza al Otro sino que niega la significación de la historia de ese Otro a través de un proceso de descontextualización. Así como el "primitivismo", según afirma Haj Foster, "absorbe lo primitivo, en parte mediante el concepto de afinidad", las nociones contemporáneas de "cruzar el límite" amplían los parámetros de producción cultural para permitir que un público más grande oiga la voz del Otro no blanco aun cuando niegue la especificidad de esa voz o la recupere para su propio uso.

Esta circunstancia aparece en la película *Heart Condition* cuando a Mooney, un policía racista blanco, se le hace un trasplante de corazón y recibe el corazón de Stone, un negro a quien ha intentado destruir porque Stone ha seducido a Chris, la prostituta blanca de quien Mooney está enamorado. Transformado por su nuevo "corazón negro", Mooney aprende a ser más seductor, cambia sus actitudes ante asuntos raciales y, en un estilo perfectamente hollywoodense, al final logra el amor de la muchacha. Dramatizando desvergonzadamente el proceso de "devorar al Otro" (en antiguas prácticas religiosas entre la gente llamada "primitiva", podía extirparse el corazón de una persona, comérselo y así encarnar su espíritu o algunas de sus características), una película como *Heart Condition* se dirige a las fantasías de un público blanco. Al final de la película Mooney, unido a Chris a través del matrimonio y rodeado por la familia de Stone de negros cariñosos, se ha convertido en el "padre" del bebé birracial de Chris y Stone, que es moreno como su padre. Stone, cuyo fantasma rondaba a Mooney, de pronto se hace "historia", se va. Es interesante que esta película de la cultura dominante sugiere que la lucha patriarcal sobre la "propiedad" (es decir, la posesión

sexual de los cuerpos de mujeres blancas) es la pieza clave del racismo. Una vez que Mooney puede aceptar y vincularse con Stone sobre la base falocéntrica de su posesión y "deseo" mutuos respecto de Chris, su vínculo homosocial posibilita la hermandad y erradica el racismo que los ha mantenido separados. Es significativo que la vinculación patriarcal funcione como mediadora y como base para erradicar el racismo.

En parte, esta película ofrece una versión del pluralismo racial que desafía al racismo al sugerir que la vida del hombre blanco será más rica, más placentera, si acepta la diversidad. Pero también ofrece un modelo de cambio que aún deja intacto al patriarcado capitalista de la supremacía blanca, aunque ya no se base en la dominación coercitiva de los negros. Insiste en que el deseo del hombre blanco debe estar sostenido por el "trabajo" (en este caso el corazón) de un Otro moreno. Desde luego, la fantasía es que este trabajo ya no se exigirá mediante la dominación, sino que se dará voluntariamente. No debe sorprender que muchos negros consideraran que esta película es "racista". El negro joven, deseable, guapo e inteligente (de quien se dice mediante su propio autorretrato que está "muy bien equipado") debe morir para que el hombre blanco más viejo pueda recuperar su potencia (cuando despierta del trasplante encuentra una réplica de un inmenso pene negro entre sus piernas) y ser más sensible y cariñoso. Torgovnick recuerda a los lectores en *Gone Primitive* que un elemento central de la fascinación occidental con el primitivismo es su acento en "superar la enajenación del cuerpo, restituir el cuerpo y, por lo tanto, el yo, en una relación de armonía plena y suave con la naturaleza y el cosmos". Esta conceptualización de lo "primitivo" y el hombre negro como su representante esencial es lo que se escenifica en *Heart Condition*. Un punto débil en el trabajo de Torgovnick es que se niega a reconocer cuán profundamente afianzada está la idea de lo "primitivo" en la mente de la gente común, lo cual modela los estereotipos racistas contemporáneos y perpetúa el racismo. Cuando sugiere la autora que "nuestra propia cultura rechaza en general la asociación de lo negro con la sexualidad y la irracionalidad desenfrenadas, con decadencia y corrupción, con enfermedad y muerte", sólo podemos preguntarnos cuál es la cultura que ella considera la suya.

Las películas como *Heart Condition* hacen que la cultura y la vida de los negros queden como telón de fondo, escenografía para narra

ciones que se centran principalmente en gente blanca. Las voces del nacionalismo negro critican este cruce del límite cultural, el desplazamiento de la experiencia negra en relación con los negros, y su insistencia en que es aceptable que los blancos exploren lo negro siempre y cuando su último punto en el programa sea la apropiación. Estas voces, políticamente "ocupadas del caso", no pueden descartarse como ingenuas cuando critican la apropiación de la experiencia negra por parte de la cultura blanca, que la reinscribe en una narración "aliviada" de la supremacía blanca. Se equivocan cuando sugieren que la mejor manera de criticar y resistir el imperialismo cultural blanco es el separatismo negro, o cuando evocan nociones de pureza étnica pasadas de moda que niegan la manera en que existen los negros en Occidente, que son occidentales y que a veces están influidos positivamente por aspectos de la cultura blanca.

El ensayo de Steve Perry, "The Politics of Crossover", desconstruye las nociones de pureza racial al esbozar los diversos intercambios culturales entre músicos negros y blancos, pero parece incapaz de reconocer que esta realidad no cambia el hecho de que la apropiación imperialista cultural blanca de la cultura negra apoya la supremacía blanca y es una amenaza continua para la liberación negra. Aunque Perry acepta que artistas negros exitosos que han cruzado el límite entre las culturas, como Prince, llevan el "impulso del cruce" al grado en que "empieza a ser una negación de lo negro", es incapaz de entender que esto es una amenaza para los negros que combaten cotidianamente al racismo, que abogan porque continúe la descolonización, y necesitan una lucha eficaz de liberación negra.

Bajo la condescendencia de Perry, y a veces su actitud despectiva ante todas las expresiones de nacionalismo negro, hay una insistencia tradicionalmente izquierdista en la precedencia de clase sobre raza. Este punto de vista inhibe su capacidad para comprender las necesidades políticas específicas de los negros a las que atiende, aunque de manera poco adecuada, el separatismo negro basado en el esencialismo. Como aclara Howard Winant en "Postmodern Racial Politics in the United States: Difference and Inequality", debe comprenderse la raza para comprender la clase porque "en el marco político postmoderno actual de Estados Unidos, la hegemonía se determina por la articulación de raza y clase". Y, más importante aún, "la capacidad de la derecha de representar problemas de clase en términos raciales" es un elemento "central para la pauta actual

de la hegemonía conservadora". Desde luego, un nacionalismo negro basado en el esencialismo, imbuido con muchos estereotipos raciales y que los perpetúa, es una respuesta inadecuada e ineficaz a la demanda urgente de una lucha de liberación negra revolucionaria viable que tuviera como objetivos centrales la politización radical de los negros, estrategias de descolonización, críticas del capitalismo y la continuación del combate a la dominación racista.

El resurgimiento del nacionalismo negro como una expresión del deseo de los negros de defenderse de la apropiación cultural blanca indica el grado al que la comercialización de lo negro (incluido el programa nacionalista) se ha reinscrito y comercializado con una narración atávica, una fantasía de Otrredad que reduce la protesta al espectáculo y estimula una añoranza aún mayor por lo "primitivo". Dado este contexto cultural, el nacionalismo negro es más bien un gesto de impotencia que una señal de resistencia crítica. ¿Quién podría tomar en serio la insistencia de Public Enemy de que los dominados y sus aliados "luchan contra el poder", cuando esa declaración no está vinculada de ningún modo a una lucha colectiva organizada? Cuando los jóvenes negros hablan con la retórica del nacionalismo negro de la década de 1960, visten telas Kente, medallones de oro, se esponjan el cabello y platican con los blancos con quienes se juntan, muestran cómo la comercialización sin sentido desnuda a estos signos de su integridad y significado político, negando la posibilidad de que pudieran servir como catalizadores para una acción política concreta. Como signos, su poder para impulsar la conciencia crítica se diluye cuando se comercializa. Las comunidades de resistencia se sustituyen con comunidades de consumo. Como subrayan Stuart y Elizabeth Ewen en *Chains of Desire*

**La política del consumo debe entenderse como algo más que lo que se comprará, o incluso lo que se boicoteará. El consumo es una relación social, la relación dominante en nuestra sociedad: una que dificulta cada vez más que la gente permanezca unida, que forme una comunidad. En una época en que para muchos de nosotros la posibilidad de cambio significativo parece estar fuera de nuestro alcance, éste es un asunto de inmensas proporciones sociales y políticas. Para establecer la iniciativa popular, debe trascenderse el consumismo, tarea difícil pero fundamental que enfrenta toda la gente que busca una vida mejor.**

Las obras abiertamente políticas y radicales de artistas negros rara vez se vinculan con una cultura política opositora. Cuando se comercializa es fácil que los consumidores pasen por alto los mensajes políticos. Y aunque un producto como el *rap* articula narraciones

acerca de cómo lograr una conciencia política crítica, también explota estereotipos y nociones esencialistas de lo negro (como decir que los negros tienen un ritmo natural y son más sexuales). El programa de televisión *In Living Color* se inicia con una canción cuya letra dice al oyente: "haz lo que quieras hacer". En lo positivo, este programa aboga por la transgresión, pero en lo negativo promueve estereotipos sexuales, sexismo y homofobia. La cultura de la juventud negra representa el límite máximo de "estar en onda". El nexo comercial explota el deseo de la cultura (expresado por blancos y negros) de inscribir lo negro como un signo "primitivo", como lo salvaje, y con ello la sugerencia de que los negros tienen un acceso secreto al placer intenso, sobre todo a los placeres del cuerpo. El cuerpo del hombre negro joven se ve como el epítome de esta promesa de salvajismo, de proeza física ilimitada y erotismo desenfrenado. Este cuerpo negro fue el más "deseado" por su trabajo durante la esclavitud, y este cuerpo es el más representado en la cultura popular contemporánea como el cuerpo que se debe observar, imitar, desear y poseer. Más que un signo de placer en la vida cotidiana fuera del campo del consumo, el cuerpo de un joven negro debería representarse más gráficamente como el cuerpo adolorido.

Desde un punto de vista fetichista en la imaginación racial psicosexual de la cultura juvenil, los cuerpos reales de jóvenes negros son asaltados ferozmente todos los días por la violencia racista blanca, la violencia de negros contra negros, la violencia del trabajo excesivo y la violencia de adicciones y enfermedades. En la introducción a *The Body in Pain*, Elaine Scarry afirma que "por lo general no hay un lenguaje para el dolor", que "el dolor físico es difícil de expresar, y esta falta de lenguaje tiene consecuencias políticas". Esto, desde luego, es cierto respecto del dolor de los hombres negros. Los hombres negros son incapaces de articular y reconocer plenamente el dolor en sus vidas. No tienen un discurso y un público dentro de la sociedad racista que les permita que alguien escuche su dolor. Lamentablemente, los hombres negros suelen evocar la retórica racista que identifica al hombre negro como un animal, y hablan de sí mismos como "especie en peligro" o "primitivos", para conseguir que se reconozca su sufrimiento.

Cuando los jóvenes negros adquieren una voz pública y una presencia poderosas a través de la producción cultural, como ha sucedido con la explosión de música *rap*, no significa que tienen un

vehículo que les permita articular ese dolor. El *rap* niega este dolor al presentar narraciones que tratan sobre todo del poder y el placer, que abogan por la resistencia contra el racismo pero apoyan el falocentrismo. Es cierto que las condiciones de sufrimiento y supervivencia, pobreza, privación y carencias caracterizaban los sitios marginales de donde surgieron el *breakdance* y el *rap*. Descritos como "rituales" por los participantes en las comunidades urbanas pobres de no blancos donde primero se dieron, estas prácticas ofrecían un medio para que los individuos consiguieran reconocimiento y voz públicos. Gran parte del dolor psíquico que experimentan los negros todos los días en un contexto de supremacía blanca es provocado por fuerzas opresoras deshumanizadoras, fuerzas que nos hacen invisibles y se niegan a reconocernos. Michael H. (al comentar el estilo del libro de Stuart Ewen, *All Consuming Images*) también habla de este deseo de atención, diciendo que el *breakdance* y el *rap* son una manera de decir "escuchen mi historia, mi vida, mis romances". La música de *rap* proporciona una voz pública para los jóvenes negros a quienes se suele callar y a quienes no se hace ningún caso. Surgió en las calles, fuera de los límites de una domesticidad conformada e informada por la pobreza, fuera de los espacios cerrados en que el cuerpo de los jóvenes negros debía ser contenido y controlado.

En sus primeras etapas, el *rap* era "cosa de hombres". Los jóvenes negros y morenos no podían bailar *breakdance* ni cantar el *rap* en conjuntos habitacionales apretados. La creatividad masculina, expresada en el *rap* y el baile, requerían espacios amplios y abiertos, fronteras simbólicas donde el cuerpo podía hacer lo suyo, expandirse, crecer y moverse, rodeado por una multitud de espectadores. El espacio doméstico, igualado a la represión y la contención, así como a lo "femenino", se combatía y se rechazaba para que surgiera un paradigma patriarcal afirmador de la masculinidad competitiva y su acento en la proeza física. Como resultado, mucha música de *rap* está llena de sexismo y misoginia. El relato público de vidas de hombres negros narrado por la música de *rap* habla directamente a la dominación racista blanca y contra ella, pero sólo sugiere indirectamente la enormidad del dolor del hombre negro. Al construir el cuerpo masculino negro como sitio de placer y poder, el *rap* y los bailes asociados con esa música sugieren vibración, intensidad y una alegría insuperable de vivir. Bien podría ser que vivir al borde, tan cerca de la posibilidad de ser "exterminado" (eso sienten mu

chos jóvenes negros) aumente la capacidad de riesgo y de intensificar el placer propio. Esta carga, generada por la tensión entre placer y peligro, muerte y deseo, es la que evoca Foucault cuando habla del *placer total y completo* relacionado con la muerte. Aunque Foucault habla como individuo, sus palabras resuenan en una cultura afectada por la *anhedonia*, la incapacidad de sentir el placer. En Estados Unidos, donde cotidianamente asaltan y bombardean nuestros sentidos a tal grado que se instala un entumecimiento emotivo, tal vez se necesita estar "al borde" para que los individuos puedan sentir intensamente. De ahí la tendencia general en la cultura de considerar a los jóvenes negros como peligrosos y deseables a la vez.

Desde luego, la relación entre la experiencia de la Otredad, de placer y muerte, se explora en la película *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, que critica la dominación imperialista masculina blanca, aunque rara vez se menciona esta dimensión de la película cuando se ha analizado en este país. Quienes hicieron reseñas de esta película no hablaron acerca de la representación de los personajes negros; a partir de las reseñas se podría suponer que todos los actores son blancos e ingleses. Pero hay hombres negros que forman parte de la comunidad de subordinados, dominados por un hombre blanco que controla todo. La mujer rubia y blanca, después de que su marido mata a su amante, habla con el cocinero moreno, que claramente representa a los inmigrantes no blancos, acerca de los vínculos entre muerte y placer. El cocinero le explica cómo se concibe lo negro en la imaginación blanca. Le dice que los alimentos de negros son deseados porque recuerdan la muerte a quienes los comen, y por eso son tan caros. Cuando se comen (en la película siempre sólo por blancos), el cocinero como informante nativo nos dice que es una manera de coquetear con la muerte, de ostentar el poder que uno tiene. Dice que comer comida de negros es una manera de decir "muerte, te estoy devorando" y así conquistar el temor y reconocer el poder. El racismo blanco, el imperialismo y la dominación sexista prevalecen mediante ese consumo valiente. Al devorar al Otro (en este caso, la muerte) uno afirma el poder y el privilegio.

Una confrontación parecida puede estar sucediendo dentro de la cultura popular en esta sociedad ahora que los jóvenes blancos buscan contacto con los Otros morenos. Tal vez añoran conquistar su temor de la oscuridad y la muerte. En la derecha reaccionaria, tal

---

vez la juventud blanca sólo intenta afirmar el "poder blanco" cuando coquetea con tener contacto con el Otro. Pero hay muchos jóvenes blancos que desean ir más allá de lo blanco. Críticos del imperialismo blanco y "partidarios" de la diferencia, desean espacios culturales donde puedan transgredirse los límites, donde puedan formarse relaciones nuevas y distintas. Estos deseos se escenifican en dos películas contemporáneas: *Hairspray* de John Waters y la más reciente *Mystery Train* de Jim Jarmusch. En *Hairspray*, los blancos "aliviados", que son Traci de la clase obrera y su novio de la clase media, transgreden los límites de clase y de raza cuando bailan con los negros. Ella le dice en un callejón lleno de ratas con vagabundos borrachos: "Ojalá fuera morena". Y él contesta: "Traci, nuestras almas son negras aunque nuestra piel sea blanca". Una vez más, lo negro -la cultura, la música, la gente- se asocia con el placer así como con la muerte y el deterioro. Sin embargo, su reconocimiento de los placeres y pesares específicos que experimentan los negros no lleva a una apropiación cultural, sino a una apreciación que se extiende hasta el campo de lo político: Traci se atreve a apoyar la integración racial. En esta película, el anhelo y el deseo de contacto con la cultura negra que expresan los blancos se acompaña del reconocimiento del valor de la cultura. No se transgreden los límites para permanecer igual, para reafirmar la dominación blanca. *Hairspray* es casi única en su intento de construir un universo ficticio en que los "indeseables" blancos de la clase obrera son solidarios con los negros. Cuando Traci dice que quiere ser negra, lo negro se convierte en una metáfora de la libertad, la terminación de los límites. Lo negro es vital no porque represente lo "primitivo" sino porque invita a comprometerse con un espíritu revolucionario que se atreve a desafiar y perturbar el *statu quo*. Al igual que los raperos blancos MC Search y Prime Minister Pete Nice que dicen "querer presentar algún tipo de mensaje positivo a los negros de que por ahí hay unos blancos que entienden de qué se trata todo esto, que entienden que tenemos que ir más allá de todo el odio", Traci cambia su posición para solidarizarse con los negros. Está preocupada por su libertad y cree que su liberación está ligada a la liberación de los negros y a un esfuerzo por terminar la dominación racista.

En su nueva película *Without You I'm Nothing*, Sandra Bernhard expresa una solidaridad parecida con los temas de "liberación", que

incluyen la libertad para transgredir, y asocia lo negro con esta lucha. En el número de marzo de *Interviu* dice que la película tiene "todo un tema negro, que es como una metáfora personal de estar afuera de la jugada". Esta afirmación muestra que el sentido de lo negro de Bernhard es problemático y complejo. La película se inicia con ella aparentando ser negra. Vestida con ropa africana, complica la cuestión de raza e identidad, ya que esta representación sugiere que la identidad racial puede construirse socialmente, aun cuando implica que la apropiación cultural se queda corta porque siempre es una imitación, es falsa. Al contrario, hace un contraste entre su intento de ser una mujer negra transvestida y el intento de la mujer negra de imitar el aspecto de una blanca. La película de Bernhard sugiere que hay una cultura blanca que deriva su posición y su ímpetu de la cultura negra. Si bien se identifica con los Otros marginados, la herencia judía de Bernhard así como sus prácticas eróticas sexualmente ambiguas son experiencias que en sí la ubican fuera de la corriente dominante. Sin embargo, la película no aclara el carácter de su identificación con la cultura negra. A lo largo de la película, ella se coloca en una relación de comparación y competencia con las mujeres negras, aparentemente mostrando la envidia de la mujer blanca por la mujer negra y su deseo de "ser" una imitación de la mujer negra; pero también se burla de las negras. La negra no identificada que aparece en la película como un fantasma, mirándose en el espejo, no tiene ni nombre ni voz. Pero su imagen siempre contrasta con la de Bernhard. ¿Será ella el Otro de fantasía en quien desea convertirse Bernhard? ¿Será ella el Otro de fantasía que Bernhard desea? La última escena de la película parece confirmar que las mujeres negras son la vara con que se mide Bernhard. Aunque juguetonamente sugiere en la película que el trabajo de cantantes negras como Nina Simone y Diana Ross es derivado, "robado" de su propia obra, esta inversión de la realidad irónicamente llama la atención sobre la manera en que algunas mujeres blancas han tomado "prestado" de mujeres negras sin reconocer su deuda. De muchas maneras, la película critica la apropiación cultural blanca de "lo negro" que no deja huella. De hecho, Bernhard especifica que inició su trabajo artístico en clubes nocturnos de negros, entre gente negra. Aunque reconoce de dónde proviene, la película muestra cómo Bernhard define claramente un espacio de espectáculo artístico que sólo ella como blanca puede habitar. Las negras no tenemos un público amplio que pague

por ver nuestras imitaciones cómicas de muchachas blancas. De hecho, es difícil imaginar algún espacio que no sea únicamente entre negros en que las mujeres negras pudieran usar la comedia para criticar y ridiculizar a las blancas de la misma manera en que Bernhard se burla de las negras.

Bernhard cierra la escena envuelta en una capa que se parece a la bandera de Estados Unidos, y luego descubre su cuerpo casi desnudo. La película termina con la figura de la mujer negra, que hasta entonces sólo había estado en segundo plano, ahora en primer plano como la única espectadora que queda para ver este espectáculo seductor. Como si buscara un reconocimiento de su identidad y su poder, Bernhard mira fijamente a la negra, quien devuelve la mirada con un gesto de desprecio. Como si esta mirada de desinterés y desgano no fuese suficiente para comunicar su indiferencia, saca de su bolsa un lápiz de labios rojo y escribe sobre la mesa "a la chingada [fuck] Sandra Bernhard". Su mensaje parece ser: "tal vez necesites la cultura negra porque sin nosotros no eres nada, pero las mujeres negras no te necesitamos a ti". En la película, todas las mujeres blancas se desnudan, ostentan su sexualidad, y parecen dirigir su atención a la mirada de un hombre negro. La película sugiere que esta perspectiva puede llevarlas a no fijarse en las negras y sólo advertir lo que las negras piensan de ellas cuando estamos "justo en sus narices".

La película de Bernhard camina por una cuerda floja crítica. Por una parte, se burla de la apropiación blanca de la cultura negra, el deseo de los blancos por los negros (como en la escena en que se ve que Bernhard, en el personaje de una muchacha blanca rubia, es "inspeccionada" por un negro a quien, según vemos después, sólo le importa su pelo, es decir, su propia imagen), aun cuando la película funciona como espectáculo sobre todo por el hábil modo en que Bernhard "utiliza" la cultura negra y los estereotipos raciales comunes. Dado que tantas representaciones de lo negro en la película son estereotipos, en realidad no se opone al estilo cinematográfico de Hollywood. Y, al igual que el catálogo de Egipto de *Tuareks* al fin de cuentas los negros quedan reducidos -como declara Bernhard en *Interview a* "una metáfora personal". Lo negro es el telón de fondo de la Otridad que ella usa para aclarar su posición como Otro e insistir en su carácter alivianado, en onda y transgresor. Aunque informa a su público que como "novata" del espectáculo empezó

trabajando de manera muy cercana con negros, el asunto es definir cuándo empieza a subrayar hasta dónde ha llegado. Cuando Bernhard "llega", capaz de explotar la Otredad en grande, llega sola, no acompañada por sus socios negros. Ellos son la escenografía, el telón de fondo. Sin embargo, el final de la película complica este adiós. ¿Bernhard está dejando a los negros o ha sido rechazada y despedida? Tal vez ambos. Al igual que Madonna, su pareja del espectáculo, Bernhard abandona sus encuentros con el Otro más rica que cuando los inició. No tenemos idea de cómo se va el Otro.

Cuando empecé a pensar en este ensayo y a hacer la investigación, pregunté a gente de diversos lugares si pensaban que centrarse en la raza, la Otredad y la diferencia en la cultura de masas sería un desafío para el racismo. Hubo un acuerdo general en el mensaje de que el reconocimiento y la exploración de la diferencia racial pueden provocar placer representa un adelanto, un desafío a la supremacía blanca y a diversos sistemas de dominación. El temor principal es que las diferencias culturales, étnicas y raciales serán continuamente comercializadas y ofrecidas como nuevos platillos para estimular el paladar blanco, que el Otro será devorado, consumido y olvidado. Después de semanas de discutir acerca de la distinción entre apropiación cultural y apreciación cultural, los estudiantes en mi curso de introducción a la literatura negra quedaron convencidos de que algo radical estaba sucediendo, porque estos asuntos estaban "saliendo a la luz". Dentro de un contexto en que el deseo de contacto con quienes son diferentes o son vistos como el Otro no se considera malo, políticamente incorrecto o equivocado, podemos empezar a conceptualizar e identificar maneras en que el deseo informa nuestras elecciones y afiliaciones políticas. Reconocer las maneras en que el deseo de placer, incluidas los anhelos eróticos, informa nuestra política, nuestra comprensión de la diferencia, sabremos mejor cómo el deseo perturba, subvierte y hace posible la resistencia. No obstante, no podemos aceptar estas imágenes nuevas sin una actitud crítica.

*Traducción:* **Mónica Mansour**

---

**Bibliografía\***

- Cocks, Joan, *The Oppositional Imagination*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Ewen, Stuart y Elizabeth Ewen, *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*, Nueva York, McGraw Hill, 1982.
- Foster, Hal, *Recoding: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
- Foucault, Michel, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, editado por Donald F. Bouchard, traducido por Bouchard y Sherry Simon, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1977.
- Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, editado por Colin Gordon, traducido por Gordon *et al.*, Nueva York, Pantheon, 1980.
- Hansberry, Lorraine, *Les Blancs: The Collected Last Plays of Lorraine Hansberry*, editado por Robert Nemiroff, Nueva York, Random House, 1972.
- Keen, Sam, *The Passionate Life*, San Francisco, Harper, 1983. Rosaldo, Renato, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Beacon, 1989.
- Ross, Andrew, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.
- Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

\* La autora cita textos que no están en la bibliografía.