

13. Nuevas etnicidades

He centrado mis observaciones en el intento de identificar y caracterizar un cambio significativo que ha estado ocurriendo (y sigue ocurriendo) en la política cultural negra. Este cambio no es definitivo, en el sentido de que existan dos fases claramente discernibles— una en el pasado que ya se terminó y la nueva que está comenzando— y que podamos contraponer cuidadosamente la una frente a la otra. Más bien, son dos fases del mismo movimiento que se sobreponen y entretienen constantemente. Las dos están enmarcadas por la misma coyuntura histórica y las dos están ancladas en las políticas antirraciales y la experiencia negra de la postguerra en Gran Bretaña. Sin embargo, pienso que podemos identificar dos “momentos” diferentes y que la diferencia entre ellos es significativa.

Es difícil caracterizar estos momentos de una manera precisa, pero diría que el primer momento estuvo basado en un análisis político y cultural particular. Políticamente hablando, éste es el momento en que el término “negro” se acuñó como forma de referenciar la experiencia común del racismo y la marginalización en Inglaterra, y que terminó proporcionando una categoría organizativa de una nueva política de resistencia entre grupos y comunidades con historias, tradiciones e identidades étnicas muy diferentes. Se trata de este momento, políticamente hablando. La “experiencia negra” como marco de referencia singular y unificador basado en la construcción de una identidad a través de la diferencia étnica y cultural entre las diferentes comunidades, se convirtió en “hegemónico” sobre otras identidades étnico/raciales, aunque estas últimas, por supuesto, no desaparecieron. Culturalmente, este análisis se formuló en términos de una crítica a la forma en que los negros fueron posicionados como el “otro” silenciado e invisible en los discursos estéticos y culturales predominantemente blancos.

Este análisis se fundamentó en la marginalización de la experiencia negra en la cultura británica, que ocurría en las márgenes de manera no fortuita, sino localizada, posicionada en las márgenes, como la consecuencia de una serie de prácticas políticas y culturales específicas que regularon, gobernaron y “normalizaron” los espacios figurativos y discursivos de la sociedad inglesa. Estas prácticas formaron las condiciones de existencia de una política cultural diseñada para retar, resistir y en lo posible transformar los regímenes dominantes de representación, primero en la música y moda, luego en las formas literarias, visuales y cinematográficas. En estos espacios, los negros han sido típicamente objetos, pero en muy pocas ocasiones sujetos, de las prácticas de representación. La lucha del negro por ser representado estuvo basada en una crítica al grado de fetichización, objetificación y de figuración negativa que comúnmente constituían los rasgos de representación del sujeto negro. Había una preocupación no sólo en torno a la ausencia o marginalidad de

la experiencia negra, sino también sobre su simplificación y su carácter estereotípico.

Las políticas culturales y estrategias que se desarrollaron alrededor de esta crítica tuvieron muchas facetas, pero sus dos objetivos principales fueron: primero, la pregunta sobre el *acceso* a los derechos de representación de artistas negros y trabajadores culturales negros. Segundo, el *debate* sobre la marginalidad, sobre la cualidad estereotípica y la naturaleza fetichizada de las imágenes de los negros, en contraposición a un imaginario negro positivo. Estas estrategias fueron principalmente dirigidas a cambiar lo que llamaré “las relaciones de la representación”.

Tengo la particular sensación de que recientemente estamos entrando en una nueva fase. Pero tenemos que ser absolutamente claros con lo que entendemos como una “nueva” fase porque cuando se habla de una nueva fase las personas instantáneamente imaginan que lo que ésta supone es la *sustitución* de un tipo de política por otro. Yo, particularmente, no estoy hablando sobre un cambio en esos términos. La política no necesariamente procede a través de una serie de oposiciones y reveses de este tipo, aunque algunos grupos e individuos están ansiosos por plantear las preguntas en este sentido. La crítica original a las relaciones predominantes de raza y representación y la política que se desarrolló alrededor de ésta no ha desaparecido ni puede desaparecer mientras las condiciones que la hicieron nacer —el racismo cultural a la manera de *Dewesbyru*—¹ no solamente persista, sino que florezca bajo el tacterismo. No es posible que una nueva fase en la política cultural negra pueda reemplazar a la primera. Sin embargo, es cierto que mientras la lucha se mueve más y más y asume nuevas formas, hasta cierto punto *desplaza*, reorganiza y reposiciona las diferentes estrategias culturales en relación la una con la otra. Si esto puede concebirse en términos del “peso de la representación”, yo plantearía el punto de esta forma: que los artistas negros y los trabajadores culturales negros ahora deben luchar, no sólo en uno, sino en *dos* frentes. El problema es cómo caracterizar este cambio —si en efecto estamos de acuerdo con que dicho cambio ha sucedido o está sucediendo— y si el lenguaje de oposiciones binarias y sustituciones ya no nos es suficiente. La caracterización que voy a ofrecer es tentativa, propuesta en el contexto de este ensayo para clarificar algunos de los problemas involucrados, en vez de adelantarme a ellos.

La mejor forma de pensar este cambio es si lo entendemos como el cambio de una lucha sobre las relaciones de representación, hacia una política de la representación en sí misma. Sería útil separar dicha “política de la representación” en sus diferentes elementos. Todos ahora utilizamos la palabra representación, pero, como sabemos, al hacerlo estamos en terreno resbaladizo. Dicho término se puede utilizar, por una parte, simplemente como

1 La ciudad de Yorkshire de Dewesbury se convirtió en el foco de atención nacional cuando los padres blancos retiraron a sus hijos de la escuela local que tenía pupilos predominantemente asiáticos, bajo el argumento de que la cultura “inglesa” ya no se enseñaba en el currículo de la escuela. La disputa de la educación multicultural de la derecha también sirvió de base para las controversias alrededor del director de Bradford, Ray Honeyford (cfr. Gordon 1987).

otra forma de hablar sobre cómo uno se imagina una realidad que existe “afuera” de los medios a través de los cuales las cosas son representadas: una concepción basada en una teoría mimética de la representación. Por otra parte, el término también puede verse como un desplazamiento muy radical de dicha noción no problematizada del concepto de representación. Mi propio parecer es que los eventos, relaciones y estructuras tienen condiciones de existencia y efectos reales que van más allá de la esfera discursiva; pero que es sólo dentro de lo discursivo, y sujeto a las condiciones específicas, límites y modalidades, que tienen o pueden ser construidos dentro del significado. De esta manera, y aunque no se pretenden expandir los reclamos territoriales de lo discursivo hacia el infinito, la manera como las cosas son representadas y las “maquinarias” y regímenes de representación en una cultura juegan un rol *constitutivo*, y no únicamente un rol reflexivo con posterioridad al hecho. Esto posiciona las preguntas sobre la cultura e ideología, y sobre los escenarios de representación —subjetividad, identidad, política— en un lugar formativo en la construcción de la vida social y política y no únicamente en uno expresivo. Pienso que es el movimiento hacia este segundo significado de representación el que está ocurriendo y el que está transformando la política de la representación en la cultura negra.

Este es un tema complejo. Primero, es el efecto de un encuentro teórico entre la política cultural negra y los discursos de una crítica cultural eurocéntrica, mayoritariamente blanca, que en años recientes ha enfocado gran parte de su análisis en las políticas de la representación. Este encuentro siempre es extremadamente difícil, sino peligroso. (En particular, pienso en las personas negras que se topan con los discursos del postestructuralismo, postmodernismo, psicoanálisis y feminismo). Segundo, esto marca lo que sólo he podido llamar “el final de la inocencia”, o el final de la noción inocente del sujeto negro esencial. Aquí de nuevo, el final de la concepción del sujeto negro esencial es algo que se está debatiendo cada vez más, pero cuyas consecuencias políticas aún no se han calculado completamente. Lo que está en juego aquí es el reconocimiento de la extraordinaria diversidad de las posiciones subjetivas, experiencias sociales e identidades culturales que componen la categoría “negro”; esto es, el reconocimiento de que “negro” es esencialmente una categoría política y culturalmente construida que no puede estar basada en una serie de categorías raciales fijas transculturales o trascendentales y que por ende no tiene garantías en la naturaleza. Lo que esto implica es el reconocimiento de la inmensa diversidad y diferenciación de la experiencia histórica y cultural de los sujetos negros. Esto inevitablemente supone un debilitamiento o desvanecimiento de la noción de que la “raza”, o alguna noción racial alrededor del término negro, pueda garantizar la efectividad de cualquier práctica cultural o determinar en un sentido definitivo su valor estético.

Deberíamos plantear este punto tan claro como sea posible. Las películas no son necesariamente buenas porque sean realizadas por personas negras. No son necesariamente adecuadas por el hecho de que traten la experiencia negra. Una vez se entra en la política del fin del sujeto negro esencial, zambullimos nuestra cabeza en un torbellino de argumentos y en un debate

político continuamente contingente, no garantizado: una política crítica, una política de la crítica. Ya no se puede llevar a cabo una política negra a través de una estrategia simple de inversión de la tendencia, poniendo en lugar del viejo y malo sujeto blanco, el esencialmente bueno, sujeto negro. Ahora, esta formulación parece tener el potencial de amenazar con el colapso de todo un mundo político. Alternativamente, el fallecimiento de lo que en algún tiempo parecía ser la ficción necesaria, puede ser acogido con extraordinario alivio. A saber, que las personas negras son buenas o que todos los negros son *iguales*. Después de todo, uno de los preceptos del racismo es que “no se puede decir cuál es la diferencia porque todos se ven iguales”. Esto no facilita la concepción de cómo una política puede construirse con la diferencia y a través de ella, y ser capaz de construir esas formas de solidaridad e identificación que hacen que una lucha y resistencia común sea posible, y hacerlo sin suprimir la heterogeneidad real de los intereses y las identidades, y que pueda efectivamente dibujar las líneas de frontera política sin que la discusión política sea imposible, sin fijar esas fronteras eternamente. Esto supone el movimiento en la política negra, de lo que Gramsci llamó la “guerra de maniobra” a la “guerra de posición”: la lucha alrededor de los posicionamientos. Pero la dificultad de conceptualizar dichas políticas (y la tentación de caer en un tipo de pluralismo discursivo liberal eternamente resbaladizo) no nos absuelve de la tarea de desarrollar dicha política.

El final del sujeto negro esencial también supone reconocer que los problemas centrales a la raza siempre aparecen —históricamente— en articulación, en formación, con otras categorías y divisiones, constantemente atravesados y reatravesados por categorías de clase, género y etnicidad. (Hago una distinción aquí entre raza y etnicidad a la cual retornaré luego). Para mí, películas como *Territories*, *Passion of Remembrance*, *My Beautiful Laundrette*, y *Sammy and Rosie Get Laid*, por ejemplo, muestran perfectamente que este cambio ha sido emprendido y que el problema del sujeto negro no puede representarse sin hacer referencia a las dimensiones de clase, género, sexualidad y etnicidad.

Diferencia y contestación

Una consecuencia adicional de esta política de la representación es el reconocimiento paulatino de la profunda ambivalencia de la identificación y el deseo. Usualmente pensamos sobre la identificación como un proceso sencillo, estructurado alrededor de “seres” fijos que bien somos o no somos. El juego de la identidad y la diferencia que construye el racismo se potencializa no sólo por el posicionamiento de los negros como especies inferiores sino también, y al mismo tiempo, por una envidia y deseo inexpresados; y este reconocimiento *desplaza* muchas de nuestras categorías políticas hasta ahora estables, pues implica un proceso de identificación y de otredad que es más complejo de lo que nos habíamos imaginado hasta el momento.

El racismo, por supuesto, opera al construir fronteras simbólicas infranqueables entre categorías racialmente constituidas y su sistema de representación típicamente binario que constantemente marca y trata de fijar y natura-

lizar la diferencia entre pertenencia y otredad. A lo largo de esta frontera surge lo que Gayatri Spivak (1987) llama la “violencia epistémica” de lo exótico, lo primitivo, lo antropológico y lo folclórico. En consecuencia, el discurso del antirracismo ha comúnmente utilizado una estrategia de reversos y de inversión, volteando la “estética maniquea” del discursivo colonial de arriba abajo. Sin embargo, como Fanon constantemente nos recuerda, la violencia epistémica está tanto adentro como afuera, y opera a través de un proceso que separa ambos lados de la división —aquí adentro al igual que allá afuera—. Es por esto que no es solamente una pregunta de “piel negra” sino de *Black Skin, White Masks (Piel Negra, Máscaras Blancas)*, la internalización del ser como el otro. Así como la masculinidad siempre construye lo femenino como doble o dual —simultáneamente madonna y prostituta— de igual forma el racismo construye al sujeto negro: buen salvaje y vengador violento. Y en esta duplicidad, el miedo y el deseo se doblan el uno por el otro y juegan a través de las estructuras de la otredad, complicando su política.

Recientemente he leído varios artículos sobre el texto fotográfico de Robert Mapplethorpe —especialmente su inscripción del hombre negro desnudo—, todos escritos por críticos negros o profesionales negros del campo cultural.² Estos ensayos comienzan por identificar en el trabajo de Mapplethorpe los tropos de fetichización, la fragmentación de la imagen negra y su objetificación, al igual que las formas de su apropiación dentro de la mirada blanca gay. Pero, mientras leo, sé que algo más está pasando tanto en la producción como en la lectura de estos textos. La continua revisión del trabajo de Mapplethorpe no se agota al poder ubicarlo como un blanco fetichista, fotógrafo gay; pues también está marcado por el retorno subrepticio del deseo: esta profunda ambivalencia de identificación que hace de las categorías en las que previamente hemos pensado y argumentado sobre la política cultural negra y el texto cultural negro algo extremadamente problemático. Esto trae a la luz el indeseado hecho de que gran parte de la política negra construida, dirigida y desarrollada directamente en relación con el tema de la raza y la etnicidad, ha estado fundamentada en la premisa de que las categorías de género y sexualidad permanecerían iguales, fijas y seguras. Lo que hace la nueva política de la representación es cuestionar este último punto, cruzando irrevocablemente las preguntas sobre el racismo con preguntas sobre sexualidad. Finalmente, esto es lo que es tan perturbador para muchos de nuestros hábitos políticos establecidos sobre *Pasión del Recuerdo*. Esta doble escisión supone un nuevo tipo de política porque, como sabemos, la política radical negra ha estado frecuentemente estabilizada alrededor de concepciones sobre masculinidad negra, que sólo hasta ahora están siendo cuestionadas por mujeres negras y hombres gay negros. En ciertos puntos, la política negra ha estado sostenida por una profunda ausencia o más típicamente por un silencio evasivo en relación con la clase social.

Otro elemento inscrito en la nueva política de la representación tiene que ver con el problema de la etnicidad. Me son familiares todos los peligros de la “etnicidad” como concepto y he escrito sobre el hecho de que la etnicidad, en el sentido de una construcción cultural de lo inglés y de una identidad

2 Mercer (1986) y varios artículos en Bailey (1986).

nacional inglesa particularmente cerrada, exclusiva y regresiva, es una de las características centrales del racismo británico actual (Hall 1978). También soy muy consciente de que la política antirracista se ha construido a menudo en términos de un debate sobre la “multiethnicidad” o el “multiculturalismo”. Por otra parte, mientras la política de la representación alrededor de los sujetos negros cambia, pienso que comenzaremos a ver un debate renovado sobre el significado del término “etnicidad”.

Si el sujeto negro y la experiencia negra no son estabilizados por la naturaleza o por ninguna otra garantía esencial, entonces tiene que ser que están contruidos históricamente, culturalmente, políticamente —y el concepto al que se refiere esto es el de “etnicidad” —. El término etnicidad reconoce el lugar que juega la historia, el lenguaje y la cultura en la construcción de la subjetividad y de la identidad, al igual que el hecho de que todo discurso está localizado, posicionado, situado, y de que todo conocimiento es contextual. La representación es posible sólo porque la enunciación siempre está producida dentro de códigos que tienen una historia, una posición dentro de las formaciones discursivas de un espacio y tiempo particular. El desplazamiento de los discursos “centrados” de Occidente supone cuestionar su carácter universalista y sus reclamos trascendentales para hablar por todos, mientras que el discurso está en todas partes y en ninguna. El hecho de que la base de la etnicidad esté en la diferencia y fuese desplegada en el discurso del racismo, como medio de repudiar las realidades del racismo y la represión, no significa que podamos permitir que el término sea colonizado de forma permanente. Esa apropiación tendría que ser debatida, el término desarticulado de su posición dentro del discurso del “multiculturalismo” y transcodificada, tal y como tuvimos que recuperar el término “negro” de su lugar en el sistema de equivalencias negativas. Por esto es que la nueva política de la representación también pone en marcha una disputa ideológica alrededor del término “etnicidad”. Pero para seguir este movimiento aún más, tenemos que reteorizar el concepto de *diferencia* (*différence*).

Me parece que en las múltiples prácticas y discursos de la producción cultural negra estamos comenzando a ver construcciones de una nueva concepción de etnicidad: una nueva política cultural que se compromete con la *diferencia* en vez de suprimirla y que depende, en parte, de la construcción cultural de nuevas identidades étnicas. La diferencia, al igual que la representación, es también un concepto resbaladizo y por ende un concepto en disputa. Existe la “diferencia” que realiza una separación radical y sin conexión: y hay una “diferencia” que es posicional, condicional y coyuntural, cercana a la noción de Derrida de *différance*. Aunque si estamos preocupados en mantener una política, ésta no puede ser definida exclusivamente en términos del eterno debate del corredizo significativo. Todavía tenemos mucho trabajo por hacer para desligar la etnicidad, tal y como opera en el discurso dominante, de su equivalencia con el nacionalismo, el imperialismo, el racismo y el estado, de los puntos de encuentro sobre los que se ha construido una etnicidad británica o, para ser más precisos, una etnicidad inglesa. Sin embargo, pienso que dicho proyecto no es solamente posible sino necesario. En efecto, la separación de la etnicidad de la violencia del estado está implícita en las nuevas prácticas

culturales de películas como *Passion and Handsworth Songs*. Estamos comenzando a pensar cómo representar una concepción de etnicidad no coercitiva y más diversa, en contra de la concepción militar y hegemónica de “lo inglés” que bajo el tatcherismo ha neutralizado la mayoría de los discursos políticos y culturales dominantes (y la cual, en tanto hegemónica, no se representa a sí misma, de ninguna manera, como etnicidad).

Esto marca un cambio real sobre el debate, pues ya no es únicamente una disputa entre el antirracismo y el multiculturalismo sino *dentro* de la noción misma de etnicidad. Lo que esto implica es, por una parte, la separación de la noción de etnicidad de la noción dominante que la conecta con nación y “raza” y por otra parte, lo que pienso es una concepción positiva de la etnicidad de las márgenes, de la periferia. Dicho de otra manera, el reconocimiento de que todos hablamos desde un lugar particular, desde una historia particular, desde una experiencia particular, una cultura particular, sin que tal posición nos condicione como “artistas étnicos” o cineastas. Estamos todos, en ese sentido, *étnicamente* localizados y nuestras identidades étnicas son cruciales para nuestro sentido subjetivo de lo que somos. Pero esto también es un reconocimiento de que se trata de una etnicidad que no puede estar condenada a sobrevivir, tal y como pasó con la inglesa, sólo al marginalizar, desposeer, desplazar y olvidar otras etnicidades. Esto es, precisamente, una política de la etnicidad predicada en la diferencia y la diversidad.

Creo que el punto final que implica esta nueva política de la representación tiene que ver con una consciencia de la experiencia negra como experiencia de *diáspora*, y las consecuencias que esto conlleva para el proceso de desestabilización, recombinación, hibridación y de “cortar y mezclar” —en resumen, el proceso de *diasporización* cultural (por acuñar un término feo) que ello implica. En el caso de las jóvenes películas negras inglesas y los cineastas de esta discusión, la experiencia de la diáspora se alimenta y nutre profundamente, por ejemplo, de la aparición del cine del Tercer Mundo; por la experiencia africana; por la conexión con la experiencia afrocaribeña; y por la profunda herencia de complejos sistemas de representación y de tradiciones estéticas de la cultura asiática y africana. Pero a pesar de estas fuertes raíces culturales, la nueva política cultural está operando en un plano nuevo y distinto, específicamente en la disputa sobre lo que significa ser inglés. La relación de esta política cultural con el pasado, con sus diferentes “raíces”, es profunda (pero compleja). No puede ser simple o sin mediación. Es (como nos recuerda la película *Dreaming Rivers*) complejamente mediada y transformada por la memoria, la fantasía y el deseo. O, como sugiere una película explícitamente política como *Handsworth Songs*, la relación es intertextual: mediada a través de una variedad de otros “textos”. No puede haber entonces un simple “retorno” o una “recuperación” del pasado ancestral que no sea reexperimentada a través de las categorías del presente: no existe una enunciación creativa en la simple reproducción de formas tradicionales que no sean transformadas por las tecnologías y las identidades del presente. Esto es algo que fue señalado tempranamente en películas como *Blacks Britannica* y tan recientemente como en el libro de Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack*. Hace quince años no nos importaba, o por lo menos a mí

no me importaba, si había algún negro en el Union Jack. Ahora no sólo nos preocupa, nos *debe* preocupar.

Este último punto sugiere que nos estamos aproximando a lo que he llamado el final de cierta inocencia crítica en la política cultural negra. Y aquí puede ser apropiado referirse rápidamente a mi debate con Salman Rushdie en *The Guardian* hace unos meses. El debate no era sobre si *Handsworth Songs* o *The Passion of Remembrance* eran buenas películas o no, porque a la luz de lo que he dicho, una vez uno entra en esta problemática en particular, la pregunta de lo que son las buenas películas, qué partes son buenas y por qué, está abierta a la política de la crítica. Una vez se abandonan las categorías esenciales, no hay opción diferente a entrar en la política de la crítica, y adentrarse en la política de la crítica en la cultura negra es crecer, es dejar la era de la inocencia crítica.

No era el juicio particular de Salman Rushdie lo que estaba debatiendo, tanto como el modo en el que él se refirió a estas películas. A mí me parecía que se estaba refiriendo a estas películas como un crítico estable y con un criterio bien establecido de películas de *The Guardian*. Estaba tratando de decir, quizás sin éxito, que pensaba que ésta era una base inadecuada para una crítica política y una que precisamente pasaba por alto los signos de innovación, y los constreñimientos bajo los cuales estos cineastas estaban operando. Es difícil definir cuál podría ser un modo alternativo de aproximación. Yo definitivamente no quería que Salman Rushdie dijera que pensaba que las películas eran buenas porque eran negras. Pero tampoco quería que dijera que pensaba que no eran buenas porque “nosotros los artistas creativos sabemos qué son las buenas películas”, pues yo ya no creo que podamos resolver las preguntas sobre el valor estético a través del uso de categorías culturales trascendentales y canónicas. Creo que hay otra posición alrededor de la representación negra, una que se ubica dentro de una continua lucha sobre estos temas, pero que luego es capaz de abrir un debate crítico continuo sobre temas como las formas de la representación, los sujetos de la representación y sobre todo los regímenes de representación. Yo creía que era importante, en ese punto, intervenir para tratar de tener un buen modo crítico de proceder en relación a las nuevas realizaciones de películas negras. Sin embargo, ¡fue tremendamente engañoso pues al intervenir también utilicé un modo crítico erróneo! Fallé al comunicar que en el artículo de *The Guardian* pensé que Salman estaba completamente equivocado sobre *Handsworth Songs* lo que no disminuye mi juicio sobre el estatus de *Midnight's Children*. Lamento no haber podido hacerlo bien, porque la política de la crítica tiene que ser capaz de hacer las dos cosas bien.

Dicha política crítica tiene que ser capaz de decir (sólo para dar un ejemplo) por qué *My Beautiful Laundrette* es una de las películas recientes más fascinantes e importantes producidas por un escritor negro y la razón por la cual se volvió tan controversial: se rehusó a representar la experiencia negra en Inglaterra como monolítica, autocontenida, sexualmente estable y siempre “adecuada”— en una palabra, siempre y sólo “positiva” o lo que Hanif Kureishi llamó “ficciones esperanzadoras” [*cheering fictions*]—:

El escritor como un oficial de relaciones públicas, como un mentiroso contratado. Si hay un intento serio de entender la Inglaterra hoy en día, con su mezcla de razas y colores, su histeria y desespero, entonces, escribir sobre ello tiene que ser complejo. No se puede perdonar o idealizar. No se puede ser sentimentalista y no se puede representar a un solo grupo como aquel que detenta el monopolio de la virtud (Kureishi 1985).

Laundrette es particularmente importante en términos de su control, de saber lo que está haciendo, ya que el texto cruza las fronteras entre género, raza, etnicidad, sexualidad y clase. *Sammy and Rosie* es también una película osada y aventurada, aunque de alguna forma es menos coherente, no tan segura de hacia dónde va, y guiada por una ira casi incontrolable. Uno necesita ser capaz de ofrecer esto como un juicio crítico y sostenerlo a través de argumentos, de poder cambiar de parecer, sin socavar el compromiso inicial que uno tiene con el proyecto de la política de la representación negra.

Referencias citadas

Bailey, David

1986 Black Experiences. *Ten.* 8 (22).

Gilroy, Paul

1988 *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation.* Londres: Hutchinson.

Gordon, Paul

1987 The New Right, Race and Education. *Race and Class.* 29 (3): 95-103.

Mercer, Kobena

1986 "Imaging the Black Man's Sex". En: Patricia Holland *et al.* (eds.), *Photography/Politics: Two.* pp. 61-69. Londres: Comedia.

Spivak, Gayatri Chakravorty

1987 *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York: Methuen.

Kureishi, Hanif

1985 Dirty Washing. *Time Out.* (25-26): 14-20.