



Revista de Estudios de Género. La ventana

ISSN: 1405-9436

ISSN: 2448-7724

revista_laventana@csh.udg.mx

Universidad de Guadalajara

México

Comisarenco Mirkin, Dina
Negro Woman y la postmemoria de la esclavitud en Elizabeth Catlett
Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. VI, núm. 54, 2021, Julio-, pp. 110-142
Universidad de Guadalajara
Guadalajara, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88466779007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

**NEGRO WOMAN Y LA
POSTMEMORIA DE LA
ESCLAVITUD EN ELIZABETH
CATLETT**

**NEGRO WOMAN AND THE
POSTMEMORY OF SLAVERY IN
ELIZABETH CATLETT**

**Dina
Comisarenco
Mirkin¹**

¹Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
México. Correo electrónico: dina.comisarenco@gmail.com

REVISTA DE ESTUDIOS DE GÉNERO, LA VENTANA, NÚM. 54, JULIO-DICIEMBRE DE 2021, PP. 110-142, ISSN 1405-9436/E-ISSN 2448-7724

Resumen

En el trabajo se estudia la serie gráfica titulada *Negro Woman* (1946) de la artista estadounidense-mexicana Elizabeth Catlett. Parto del concepto de “postmemoria,” con relación a la historia familiar de la esclavitud sufrida por los abuelos de la artista, como base para interpretar su deseo de crear consciencia sobre la doble opresión experimentada por las mujeres de raza negra, tanto en el pasado como en la actualidad. Mientras trabajaba en el contexto artístico del Taller de Gráfica Popular, Catlett introdujo en el México de mediados del siglo xx el tema de la interseccionalidad de género y raza de forma explícita y contundente.

Palabras clave: Elizabeth Catlett, postmemoria, esclavitud, género

Abstract

In this paper I study the graphic series entitled *Negro Woman* (1946) by the American-Mexican artist Elizabeth Catlett. I rely on the concept of “postmemory” in relation to the slavery suffered by the artist’s grandparents, as the base to interpret her desire to create consciousness on the double oppression experienced by black women, both in the past and in the present moment. Working in the artistic context of the Taller de Gráfica Popular, Catlett introduced in mid-century México the intersectionality of gender and race in a very explicit and forceful way.

Keywords: Elizabeth Catlett, postmemory, slavery, gender

RECEPCIÓN: 2 DE SEPTIEMBRE DE 2020/ ACEPTACIÓN: 14 DE FEBRERO DE 2021

Hay que salvar a la memoria de su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo y, para eso, hay que trenzar nuevamente las marcas del pasado con narrativas en curso: hay que llevar la crítica de la memoria a intervenir en el campo de discursos del presente para que elabore nuevas conexiones vitales que la alejen del punto fijo (muerto) de lo ya sido.

(Richard, 2002)

Introducción

La artista estadounidense-mexicana Elizabeth Catlett (1915-2012) (Fig. 1),

² A partir de la década de 1950, Catlett ya comenzaba a dominar el español y cada vez se sentía más integrada al ámbito artístico mexicano y en 1962, ante las amenazas sufridas por el macartismo, se naturalizó mexicana. Con el paso del tiempo Catlett, aunque nunca dejó la gráfica, comenzó a dedicarse cada vez más a la escultura y en 1959, se convirtió en la primera mujer en dirigir el Departamento de Escultura de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde continuó enseñando hasta su retiro en 1975. Aunque su producción escultórica actualmente es más estudiada y reconocida, Catlett continuó desarrollando su temática predilecta sobre las mujeres negras, muy especialmente en relación con la maternidad. Sus contundentes volúmenes, la simplificación de las formas y las líneas angulares reflejan su filiación artística con la escultura africana tradicional, búsqueda que coincide con el interés de los artistas mexicanos en reivindicar las raíces identitarias.

más comúnmente conocida como escultora,² también tiene una producción gráfica muy significativa, especialmente cuando en las tempranas décadas de 1940 y 1950, formó parte del Taller de Gráfica Popular (TGP). En el presente trabajo estudio su serie gráfica titulada *Negro Woman* (1947), que pese a su gran valor estético e histórico, y de su pujante actualidad, en el contexto del movimiento a favor de los derechos afroamericanos surgido recientemente para acabar con el recrudecimiento de la violencia

policial, y el racismo estructural de Estados Unidos, todavía no ha sido destacada y examinada con la profundidad que merece.

¿Qué importancia tienen los contextos sociales para que en una misma época histórica y en un mismo lugar, algunas artistas mujeres se propongan ser parte activa de un colectivo artístico y otras no? ¿Cómo influyen los procesos de socialización familiar y escolar en la formación ideológica de las y los artistas? ¿Por qué los valores y las historias heredadas a través de los núcleos familiares y las filiaciones educativas a veces se convierten en “postmemorias” que incitan a la creación artística con un contenido social?

Partiendo de estas preguntas, consideradas como catalizadoras para explorar algunas ideas, en el presente trabajo se plantea que la participación de Catlett en el TGP, fue en gran medida una consecuencia del pasado de discriminación y violencia extrema causadas por la esclavitud que había sufrido su familia, así como sus ejemplos de heroica resistencia, experiencias que desde los afectos sensibilizaron a la artista no solo para identificarse con los ideales político/sociales del TGP, sino también para observar algunas cuestiones importantes, principalmente en relación con la opresión de género y de raza, y con su interseccionalidad, que por distintas circunstancias, pasaron más o menos desapercibidas para sus colegas del grupo.

El marco teórico

Para el presente análisis, se parte de la base de que el así llamado “conocimiento situado,” concepto desarrollado por Donna Haraway (1995), una de las epistemólogas feministas más reconocidas en la actualidad, con el

que la autora reconoce que el papel de la subjetividad en la comprensión del mundo no resulta un obstáculo o distorsión del saber “objetivo” sino, por el contrario, una fuente de riqueza extraordinaria tanto para el artista que produce la obra, como para la persona que la interpreta.

El concepto teórico fundamental para el presente ensayo es el de “postmemoria”, desarrollado por la especialista en género y literatura comparada Marianne Hirsch (2012). Para la autora, dicho concepto se refiere al fenómeno característico de la segunda generación de los sobrevivientes de la Shoá,³ a quienes les fueron transmitidas historias, imágenes y recuerdos de esa monumental catástrofe, generando un gran poder afectivo hasta formar parte de su “memoria” como si ellos mismos los hubieran vivido, aunque con una cierta distancia crítica que los incita a la acción (Hirsch, 2012). Señala Hirsch que

³ Prefiero el uso de la palabra Shoá, en vez de la más comúnmente utilizada de “holocaust”, porque permite comprender la brutal desgracia de centenares de miles de familias judías como una catástrofe, a diferencia del segundo término que sugiere un sacrificio realizado con el visto bueno de la divinidad y que consiguientemente tergiversa la historia peligrosamente.

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before -to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. (Hirsch, 2012)

Ampliando el espectro de la postmemoria a otras personas de la segunda o tercera generación de los sobrevivientes de otras catástrofes de lesa humanidad, se postula en el presente texto que la esclavitud y/o injusticias a las que

fuieron sometidos los abuelos de Catlett, la llevaron no solo a identificarse con las causas populares y libertarias características de su propio tiempo y a interesarse por las temáticas y la propuesta estético-política del Taller, sino también a ampliar al mismo tiempo su repertorio iconográfico, para abarcar la denuncia de la doble discriminación y opresión sufrida por las mujeres, como consecuencia no solo de su género, sino también de su raza.

Consiguientemente, para analizar la serie *Negro Woman*, partiré también de un análisis interseccional, basándome en el concepto creado por la abogada y filósofa feminista Kimberlé Crenshaw (1989), que en este caso se refiere a la intersección de las categorías de género, clase y raza, consideradas en forma contextual y situacional, como formas multidimensionales y simultáneas de opresión y de marginación de las mujeres negras. Para Crenshaw como “la experiencia interseccional es más que la suma de racismo y sexismo, cualquier análisis que no tome en cuenta la interseccionalidad, no puede abordar suficientemente la manera particular en que las mujeres negras son subordinadas” (1989), idea fundamental, que la misma Catlett parece haber anticipado en sus obras.

El contexto histórico

Durante la presidencia de Ávila Camacho (1940-1946) el país reforzó el desarrollo de una política de industrialización y modernización, pero no logró mejorar el poder adquisitivo de todos los sectores de la población del país, generando como consecuencia un gran descontento social.

Más adelante, durante la segunda mitad de la década de 1940, con la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952), se continuó profundizando el

modelo de inversión gubernamental en la empresa privada y en la transnacional, a través de todas las actividades consideradas relevantes para el desarrollo del campo y de la industria, resaltando el valor de la modernidad. A través del modelo de sustitución de importaciones, favorecido por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y posteriormente de la guerra de Corea (1950-1953), dieron como resultado que la industria mexicana, y la economía en general, experimentaran un gran crecimiento en estas décadas.

Sin embargo, durante este periodo, el movimiento a favor de los derechos de las mujeres atravesó una etapa de desaceleración considerable, pues frente a la gravedad de la Segunda Guerra Mundial y la derechización de la política gubernamental, el movimiento feminista perdió su ímpetu inicial. A pesar de que, durante el mandato de Miguel Alemán en 1946, se permitió que las mujeres pudieran votar y ser candidatas en elecciones municipales y que en 1953, durante el de Adolfo Ruiz Cortines, se reconoció su derecho al voto en los comicios nacionales, esto no redundó en la profundización de los derechos de las mujeres en otras áreas.

Por su parte, en los Estados Unidos, durante la década de 1940, tras ganar la Segunda Guerra Mundial después del lanzamiento de la bomba atómica, el estallido de la Revolución China de 1949 y el inicio de los movimientos de liberación nacional en África y en Asia, junto con las primeras pruebas nucleares rusas, dio inicio a una guerra interna y externa contra el así llamado “peligro comunista”, desatando la persecución de la izquierda tildada como anti-norteamericana y subversiva. El Senador republicano McCarthy capitalizó esta Política de Estado dando inicio a una política de miedo, de acusaciones, interrogatorios, listas negras, falsas denuncias, encarcelamientos y censura,

que por su nombre se conoce como macartismo. La pugna por la influencia mundial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética dio lugar al inicio de la Guerra Fría. Catlett fue víctima de esta persecución ideológica, y ante la amenaza constante de ser deportada a los Estados Unidos, en 1962 se nacionalizó mexicana e inmediatamente fue declarada como extranjera indeseable en su país, al que no pudo regresar hasta 1971.

El Taller de Gráfica Popular

Los miembros fundadores del TGP, Leopoldo Méndez (1902-1969), Pablo O'Higgins (1904-1983) y Luis Arenal (1908-1985) comenzaron a organizarse como grupo a partir de la inminente disolución de la institución que hasta entonces los había albergado: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Continuando con los ideales de esta destacada asociación antecesora, y ubicados también en la Ciudad de México, el TGP se propuso poner su arte al servicio de la lucha y de la justicia social, denunciando el trato indigno del que eran objeto los campesinos y los trabajadores, y satirizando los abusos y los excesos de la burguesía, con el objeto de crear conciencia en la población, y así contribuir al cambio social.

Sin embargo, el objetivo de los artistas, en esta nueva instancia, se concentró en la producción gráfica, pues se trataba ahora de utilizar el enorme potencial comunicativo de dicho medio, tanto por su bajo costo de producción, como por su facilidad de reproducción a gran escala, elementos que juzgaban les permitiría llegar más fácilmente a un amplio público popular al que aspiraban llevar sus mensajes revolucionarios. Efectivamente, para esta etapa, ya resultaba claro para muchos que la pintura

mural, por una parte, por tratarse de paredes en edificios públicos, realizados para gobiernos con distintas ideologías —no siempre revolucionarias—, en muchos casos contradecía el contenido mismo de los mensajes, y por otra, porque los espacios mismos, especialmente cuando se trataba de edificios gubernamentales, no siempre resultaban tan accesibles a un público amplio como había esperado el movimiento fundador.

Consistente con sus aspiraciones democráticas, y muy claros en cuanto a sus inclinaciones sociales a favor de los más desprotegidos, desde el inicio de la asociación, en sus campañas de difusión, el TGP se acercó a los organismos sociales, sindicales y comunitarios de la época ofreciendo sus servicios para realizar historias gráficas de las luchas de las organizaciones de trabajadores, ilustraciones de la vida activa de los sindicatos y folletos para campañas de alfabetización, entre muchas otras consignas de carácter social. Surgieron así infinidad de carteles, hojas volantes, calendarios, tarjetas postales, calaveras y telones sobre distintos temas de política interna tales como la guerra cristera (1926-1929), la denuncia de los ataques a los maestros rurales; el apoyo a una huelga minera o magisterial, a la nacionalización de los ferrocarriles o del petróleo, así como la denuncia de la intervención estadounidense en el país; y también sobre asuntos internacionales de gran impacto a nivel mundial y nacional como la Guerra Civil Española (1936-1939) o la amenaza del afianzamiento del fascismo en Europa.

Así, la mayoría de los grabados producidos por el TGP no solo se originaban en contacto con las bases sociales populares, sino que también regresaban a ellas, pues comúnmente los carteles se solían pegar en las calles de la ciudad, de forma que todos los ciudadanos, a través de las imágenes,

se enteraban de los acontecimientos nacionales e internacionales, interpretados desde la visión revolucionaria de los miembros del TGP.

Por esta cercanía productiva que el TGP logró afianzar con las organizaciones populares de la época, su vasta obra se trató de algo más que solamente documentos históricos tradicionales que testimonian la historia de bronce oficial, constituyen un raro y extraordinario caso de documentos del sentir de las clases populares durante el siglo xx, de los sin nombre, o de los derrotados, o tal y como diría el teórico y crítico alemán Walter Benjamin (1892-1940), en su famoso texto *Tesis sobre el concepto de la historia* (2008), de la misión de cepillar la historia a contrapelo para recoger la memoria de sus voces de entre las ruinas.

Las mujeres artistas en el TGP

Fanny Rabel (1922-2008), otra figura protagónica del TGP, también de origen extranjero, en este caso polaco, nacida en el seno de una familia judía, en una de sus caricaturas (Fig. 2) realizada durante una de las discusiones colectivas características del TGP, con fino humor, hacía referencia a las diferencias ideológicas y de género de sus miembros.

En efecto, en su imagen Rabel aludía, con los pies descalzos de los retratados, al indigenismo que caracterizaba a muchos miembros del grupo, enfrentados a los calzados, como símbolo de la adscripción a la clase burguesa propia de los más conservadores. Por otra parte, también a través de los pies, la artista hace referencia en la caricatura a la inequitativa representación de género que existía dentro del grupo, pues en su imagen

pueden reconocerse los de siete artistas hombres contra solo dos correspondientes a artistas mujeres.

Así, aunque en el centro de la composición, Rabel incluyó la inscripción “discusión teórica del arte en el TEGEPE” (tal y como se pronuncian las siglas de la asociación en español) la caricatura destacaba por contraste, los componentes de carácter más reales, que subyacían en dichas discusiones, es decir, las posturas políticas y las identidades de género de sus miembros, mismas que, sin lugar a duda, fueron muy significativas e influyentes tanto en las discusiones teóricas como en todas las actividades y productos de la agrupación.

Con la incorporación de Catlett a los ejes de opresión de clase y de género del TGP que ya habían sido reconocidos por algunas de las artistas del grupo como Rabel, se sumó además la conciencia sobre la raza, que más adelante habría de ser reforzada por la participación breve pero significativa de Margaret Taylor-Burroughs (1915-2010), otra artista afroamericana que se integró al TGP en 1952 y quien, como Catlett, frecuentemente se preocupó por expresar su identidad racial en sus obras.

En estas primeras décadas también hubo artistas mexicanas que participaron del TGP, tales como Isabel Villaseñor (1909-1953), quien fue huésped durante la década de 1940; Elena Huerta Múzquiz (1908-1997), quien ingresó al TGP como artista invitada en 1939 y que participó ya como artista miembro entre 1948 y 1957; y Andrea Gómez (1926-2012), quien ingresó al TGP en 1949, es decir al final de la década, permaneciendo como miembro activa hasta 1960. Sin embargo, resulta muy difícil reconstruir la participación concreta en el TGP de las artistas mexicanas durante estos años tempranos, lo que en sí mismo resulta revelador sobre

el papel marginal que deben haber desempeñado en ese entonces, sobre el poco interés historiográfico de la historia tradicional del arte mexicano posterior, que no solo no las ha reseñado, sino que tampoco incluyó sus obras en los textos monográficos sobre la vida del TGP durante sus primeras décadas, reforzando así su invisibilización histórica actual, así como, muy probablemente, la poca convicción de las artistas que participaban en el TGP de forma intermitente y poco central. Sin embargo, el caso de Catlett, muy activa en el Taller durante las décadas de 1940 y 1950, nos lleva a matizar el argumento sobre el supuesto machismo de sus miembros como el principal responsable de la relativamente poca participación de las artistas en estas primeras etapas y a pensar más bien en la importancia de la socialización de los roles de género de acuerdo con los distintos contextos históricos y personales de las artistas.

La familia de Catlett y la postmemoria

Catlett nació en Washington, D.C. Su padre era profesor de matemáticas en el Tuskegee Institute, y murió algunos meses antes del nacimiento de Elizabeth, por lo que la artista fue criada principalmente por su madre, quien también era maestra además de trabajadora social, y por sus abuelos, tres de los cuales habían sido esclavos, la madre de su padre en Virginia y los padres de su madre en Carolina del Norte y fueron liberados jóvenes, cuando tenían menos de 20 años (Catlett, 1998).

Sabemos que fue principalmente la abuela materna la que le contaba a su nieta Elizabeth historias sobre las mujeres negras que, como ella, ha-

bían vivido en la esclavitud, con todo lo que esto implica como memoria traumática individual y colectiva en relación con uno de los capítulos más vergonzosos de la historia de los Estados Unidos, pero también del heroísmo y el poder de resistencia extraordinario de muchos de los sobrevivientes. Recuerda Juan Mora, uno de los hijos de Catlett que, “su bisabuela Ciranci, fue secuestrada junto con su hija embarazada en una playa en Madagascar, fue vendida como esclava en Zanzíbar y durante el viaje en el barco su hija perdió el bebé. Ellas acordaron que si las vendían separadas

⁴ Juan Mora, mensaje electrónico del 8 de noviembre de 2020.

no iban a comer hasta que no las reunieran, y así ocurrió”.⁴ Por su parte, recuerda otro de sus hijos, David, que

“la madre de su padre era esclava en Virginia,” y cuando llegó la emancipación, su tío libre, que vivía en Washington, fue a traerla de regreso y “tuvo que pagar todos los asientos de un vagón de tren”⁵ para cumplir con los mandatos de la segregación racial en los transportes públicos según las así llamadas “leyes Jim Crow” de fines del siglo XIX y principios del XX.

⁵ David Mora, mensaje electrónico del 20 de noviembre de 2020.

El dolor y el enojo, propios de la dislocación, la pérdida de los lazos afectivos, la injusticia de la privación de la libertad, del trabajo forzado, los abusos y todas las atroces formas de violencia ejercida en contra de sus antepasados, particularmente en contra de las mujeres, llegaron así a Catlett de forma muy directa, conformando como consecuencia su subjetividad característica de mujer afroamericana. Las terribles historias que escuchó, ocurridas antes de su nacimiento, pero cuyos efectos dramáticamente continuaban en el presente, mediadas a través de los afectos, conformaron su postmemoria y como en muchas otras personas, la ayudaron a

consolidar su convicción sobre la responsabilidad de su generación para difundirlos, con la esperanza de que no volvieran a ocurrir.

En efecto, el hecho de ser “descendiente de esclavo”, en el caso de Catlett, como en el de muchos afroamericanos, y en los descendientes de sobrevivientes de otras catástrofes humanas y naturales, influyó en el conocimiento situado de la artista, tanto en su interés individual por su herencia cultural negra, como principalmente, en su compromiso profundo con el combate en contra de la discriminación racial, pues fue esta segunda o tercera generación de descendientes nacidos en libertad, la que se auto-constituyó en la guardiana y transmisora de la memoria de sus ancestros. El marcado interés de Catlett por estos temas en su producción artística puede considerarse como el fruto de la postmemoria que desarrolló desde su infancia en el seno familiar, y que habría de acompañarla a lo largo de toda su vida.

La formación artística y la memoria afiliativa

Catlett quiso estudiar en el Carnegie Institute of Technology, en Pittsburgh, Pennsylvania, pero su solicitud fue rechazada por su raza, difícil experiencia que probablemente le ayudó a tomar más conciencia sobre la perpetuación y actualidad de las injusticias atroces del pasado esclavista y segregacionista, y de la imperiosa necesidad de combatirlas. Recordemos que en los Estados Unidos la segregación en las escuelas fue abolida en 1954 y que hasta en la década de 1960 se promovieron los derechos civiles, el derecho al voto y la igualdad de vivienda para los afroamericanos.

A partir de entonces, todas las instituciones en las que Catlett decidió estudiar y trabajar, fueron seleccionadas conscientemente como espacios que funcionaron como complementos naturales de su filiación ideológica familiar que se describió anteriormente. En este sentido, otro concepto útil en el presente análisis, también acuñado por Hirsh, es el de la memoria afiliativa que la autora refiere como el resultado de “[...] contemporaneity and generational connection with the literal second generation combined with structures of mediation that would be broadly appropriable, available, and indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission” (Hirsch, 2012).

Así, en 1931, Catlett recibió su título de Bachelor of Science in Art de la Howard University, especializándose en pintura, donde estudió con algunos de los artistas más destacados del llamado Renacimiento de Harlem, tales como Lois Mailou Jones (1905-1998), James Lesesne Wells (1902-1993) y James A. Porter (1905-1970), fundadores del arte negro moderno estadounidense, quienes deben haber contribuido a la consolidación de los ideales identitarios progresistas de la joven artista y de su interés por la reivindicación de la raza negra.

Posteriormente Catlett, como sus padres, trabajó como profesora durante dos años en una escuela pública en Durham, Carolina del Norte, y con el abogado Thurgood Marshall intentó impulsar medidas para reducir la brecha existente en la desigualdad salarial de los maestros negros, medidas que tristemente no fueron aceptadas.

Más tarde Catlett continuó su formación de posgrado en la Universidad de Iowa, donde estudió con el artista estadounidense Grant Wood (1891-1942), de quien recibió el consejo de trabajar aquellos temas que le

resultaban más familiares. Siguiendo dicha propuesta Catlett, que finalmente se especializó en escultura, realizó su tesis de Maestría con una exposición de sus obras, incluyendo la escultura en piedra titulada *Negro Mother and Child* (1940), pieza en la que pueden descubrirse ya varios de los rasgos que habría de desarrollar a lo largo de su carrera, empezando por su predilección por la temática de las mujeres negras y de la maternidad negra (cuando la regla había sido representar a las mujeres más como nanas de hijos de otras madres que como madres de sus propios hijos). La obra recibió el primer premio de la exposición *Chicago American Negro Exposition* de ese mismo año. Catlett fue la primera mujer afroamericana en recibir dicho título en la Universidad de Iowa.

Posteriormente, entre 1940 y 1942, Catlett dirigió el Departamento de Arte de la Dillard University, donde también enseñó dibujo, pintura, grabado e historia del arte. En el verano de 1941 trabajó y estudió en el Southside Community Center en Chicago, en donde entró en contacto con los artistas del movimiento del llamado Renacimiento Negro de dicha ciudad, compuesto por una elite intelectual negra de escritores, dramaturgos y artistas plásticos. Allí fue compañera de Margaret Burroughs (1915-2010) (a quien luego reencontraría en México), Eldzier Cortor (1916-2015), Charles White (1918-1979) (con quien más adelante habría de casarse), Margaret Walker (1915-1998) y muchos otros, con quienes compartió la convicción sobre las bases del socialismo y del marxismo y la creación de un arte realista dirigido al pueblo.

Más adelante, en 1942, Catlett y White viajaron a Nueva York donde conocieron a algunos de los más destacados artistas visuales afroamericanos de aquel entonces tales como Jacob Lawrence (1917-2000),

y Norman Wilfred Lewis (1909-1979), y a escritores como Gwendolyn Bennett (1902-1981). En Nueva York Catlett tomó clases en la Art Student's League, y trabajó por un tiempo con el famoso escultor ruso-francés Ossip Zadkine (1888-1967), quien había emigrado a Nueva York para escapar del nazismo, con quien aprendió los fundamentos de la abstracción escultórica.

Entre 1944 y 1946 Catlett enseñó en la George Washington Carver School, una escuela comunitaria para trabajadores del barrio de Harlem, en donde se combinaba la enseñanza artística con la profundización de la conciencia política, tal y como había ocurrido con algunos de los movimientos de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo xx que también concebían al arte como un instrumento de transformación social. De todos los estudiantes trabajadores que asistían a la escuela, pero particularmente de las mujeres, a quienes Catlett enseñaba escultura y costura, la artista aprendió mucho sobre las experiencias de los afroamericanos de las clases más desprotegidas en Norteamérica, y principalmente, sobre el impacto de la pobreza en la vida de la gente, problemas con los que la artista ya estaba familiarizada principalmente a través del trabajo social que realizaba su madre y una vez más a partir de las historias de su abuela materna.

Catlett en el contexto mexicano

Mientras vivió en Nueva York, Catlett profundizó su conocimiento sobre el movimiento muralista y sobre la gráfica mexicana, mismos que había iniciado en Chicago, y además conoció personalmente a varios artistas mexi-

canos tales como José Chávez Morado (1909-2002), Ignacio Aguirre (1900-1990), Luis Arenal (1908-1985) y Miguel Covarrubias (1904-1957), de quien admiraba sus famosas representaciones de personas afrodescendientes.

En 1946 Catlett ganó una beca de la Julius Rosenwald Fund, y comenzó a trabajar en una serie inspirada en las mujeres trabajadoras de la Carver School. En el primer año, con todas sus otras obligaciones, no logró avanzar mucho, por lo que, cuando su beca le fue renovada, decidió viajar a México para poder dedicar más tiempo a su producción artística y aprender de las experiencias del destacado grupo del Taller de Gráfica Popular (TGP).

Cuando llegó a México, en 1946, Catlett ya contaba con una sólida formación artística, pues, como ya mencionamos, tenía una licenciatura en arte de la Universidad Howard de Washington; una Maestría en arte con especialización en escultura, de la Universidad de Iowa; tenía además estudios de cerámica en el Art Institute de Chicago; y de litografía en la Art Students League de Nueva York, donde también había estudiado escultura con Ossip Zadkin y Grant Wood.

En México, Catlett, quien llegó al país acompañada por White, trabajó en el TGP durante algunos meses, consolidando así su afiliación ideológica con las causas populares y con las luchas de aquel entonces, especialmente en contra del franquismo y del nazismo y profundizando en las posibilidades de la gráfica para difundir ideas y para intervenir en la realidad. El ambiente y el trabajo colectivo característicos del TGP contribuyeron a la consolidación del sentido de solidaridad entre todos sus miembros y a la identificación de filiación de Catlett, a la que hicimos referencia más arriba. Afirmaba la artista que fue en el TGP donde desarrolló “una nueva

comprensión de cómo quería yo trabajar como artista y qué era exactamente por lo que yo quería luchar” comprendiendo la diferencia entre trabajar para el pueblo mexicano en lugar de para una galería o museo (Catlett, 1998).

A su regreso a los Estados Unidos, donde la pareja se separaría, White fundó el New York Graphic Workshop, que a la manera del TGP mexicano, tendría un importante efecto en la difusión del arte gráfico comprometido, muy especialmente en defensa de los derechos de los afroamericanos.

Por su parte, Catlett regresó pronto a México donde formó su nuevo hogar, pues al poco tiempo se casó con un compañero del TGP, el destacado artista Francisco Mora (1922-2002). El matrimonio, unido por más de 50 años, hasta la muerte de Mora, tuvo tres hijos, todos sobresalientes en distintos campos artísticos: Francisco (músico de jazz), Juan (director de cine) y David (artista plástico), a quienes citamos más arriba en el texto en relación con algunas de las memorias familiares.

Negro Woman

En esta etapa Catlett realizó la serie Negro Woman (también conocida como The Black Woman) (1946), compuesta por 15 grabados en linóleo, conmemorativos de la opresión, la resistencia y la supervivencia de las mujeres afroamericanas, que constituye uno de los aportes estéticos y políticos más destacados del TGP.

El orden de la serie fue compaginado por la misma artista, quien a través de las distintas obras y de los textos inscritos en la parte inferior de las mismas narra, gráfica y textualmente, la historia de vida de las mujeres

afroamericanas en los Estados Unidos. De esta manera, las distintas obras se van hilvanando entre sí, generando un diálogo con las ideas expresadas en las que las anteceden, y creando un sentido de continuidad histórica muy interesante. Así, el texto completo de la serie puede leerse como si se tratara de un texto independiente en sí mismo:

I am the Negro woman. I have always worked hard in America... In the fields... In other folks' homes... I have given the world my songs. In Sojourner Truth I fought for the rights of women as well as Negros. In Harriet Tubman I helped hundreds to freedom. In Phillis Wheatley I proved intellectual equality in the midst of slavery. My role has been important in the struggle to organize the unorganized. I have studied in ever increasing numbers. My reward has been bars between me and the rest of my land. I have special reservations... Special houses... And a special fear for my loved ones. My right is a future of equality with other Americans. (Herzog, 2000)

La primera imagen del álbum, titulada significativamente *I am the Negro Woman*, (Fig. 3) asume el conocimiento situado de Cattlet como mujer afroamericana, como el punto de vista subjetivo fundamental, que da origen y sentido a toda la serie. Se trata de un muy bello autorretrato, en donde el rostro de la artista ocupa prácticamente todo el espacio del papel. La imagen está construida con tan solo tres tonos: blanco, negro y café, pero la expresividad de sus profundos ojos y su boca abierta, reflejan

la extraordinaria personalidad de la vital y combativa artista que desde su propia voz narra la historia de las mujeres afroamericanas en primera persona.

Continúa el portafolio con un grupo de obras en las que Catlett hace referencia a los duros trabajos desarrollados por las mujeres afroamericanas en los Estados Unidos, inspirada principalmente en las mujeres estudiantes de la Carver School con las que había convivido poco tiempo atrás.

Así, en la segunda obra del álbum se afirma, nuevamente en primera persona y refiriendo a la subjetividad íntima de la posición de la artista, que *I have always worked hard in America* (Fig.4). En esta obra Catlett representó a tres mujeres trapeando un piso, ocupando distintas posiciones, sugiriendo así que podría tratarse de la misma mujer en tres momentos distintos de la realización de su tarea doméstica, característica de la explotación femenina en distintos tiempos y lugares. Para ésta y para otras imágenes de la serie, Catlett podría haberse inspirado en algunas imágenes reproducidas en el libro del escritor Richard Wright (1908-1960), *12 million black voices; a folk history of the Negro in the United* (1941), donde se combinaba una narración de la evolución del pueblo negro en los Estados Unidos de Norteamérica, interpretada desde una perspectiva marxista, con fotografías de la *Farm Security Administration*.

Sigue el grupo, especificando que este duro trabajo también lo han realizado las mujeres en otras áreas, a través de las dos obras que declaran, nuevamente a través de la narración doble de texto e imagen, que las mujeres también trabajaron duro en el campo, *In the fields* (Fig. 5) como referencia histórica al trabajo esclavo en las plantaciones, e *In other folks' homes* (Fig. 6), como empleadas domésticas. En el fondo, todas estas

imágenes podrían ser transcripciones más o menos literales de la vida de sus abuelas durante e inmediatamente después de la esclavitud, pero por lo menos la primera de ellas ha sido mediada por otra imagen, en este caso, una fotografía conocida de la destacada fotógrafa de la depresión estadounidense, Dorothea Lange (1895-1965), titulada *A negro tenant farmer and several members of his family hoeing cotton on their farm in Alabama* (1936) que también había sido reproducida en el libro citado anteriormente, *12 million black voices*, con el pie de imagen “we chop the cotton.”

En esta primera sección de la serie, Catlett ejemplifica, *avant la lettre*, el concepto de la interseccionalidad, según el cual, en la violencia de género característica de la sociedad patriarcal, no solo el género, sino su estrecha relación con la clase y con la raza, resultan fundamentales (Crenshaw, 1994). Catlett realiza sus obras desde su propio saber situado, señalando el cruce de la opresión y la constitución simultánea de las discriminaciones del género, la clase y la raza de las mujeres trabajadoras que representa.

Después de esta introducción sobre el trabajo de las mujeres afroamericanas en los Estados Unidos, Catlett continuó con otro grupo, dedicado esta vez a algunas mujeres destacadas en la lucha por los derechos humanos en contra de la esclavitud. El grupo comienza con la declaración *I have given the world my songs* (Fig. 7), que representa a una mujer afroamericana tocando la guitarra, mientras en el fondo se ve una cruz ardiendo y un hombre blanco atacando a uno negro; y continúa con los retratos de la activista por los derechos de las mujeres, Sojourner Truth (1797-1883) (Fig. 8); la activista política Harriet Tubman (1822-1913) (Fig.

9); y finalmente la primera poeta afroamericana cuya obra fue publicada, Phillis Wheatley (1753-1784) (Fig. 10). Equiparar el legado de la acción política y la artística, al introducirlos todos con la metáfora de las canciones dadas al mundo, resulta extraordinariamente evocador.

Las tres mujeres históricas retratadas tienen en común el hecho de haber sido esclavas y de haber luchado, arriesgando sus propias vidas, para alcanzar la libertad. Todos estos retratos, al igual que las imágenes del conjunto anterior, fueron adaptados por Catlett a partir de las pocas fotografías conocidas que existen de las figuras anónimas o históricas retratadas, y que su público, principalmente afroamericano, podría reconocer fácilmente. En el caso de Truth, es interesante recordar que la misma predicadora anti-abolicionista que llegó a encabezar una operación del ejército durante la Guerra Civil estadounidense, usó la fotografía para conseguir fondos para su importante viaje de conferencias en 1864, vendiendo *cartes de visite*, es decir postales de presentación, con la reveladora inscripción “*I sell the shadows to support the substance.*”

En el caso de Tubman, existen algunas fotografías convencionales que pudieron haber servido como base, pero en esta ocasión a Catlett le interesó expresar, más que el parecido, el símbolo de su valiente actividad de rescate, que en vida le valió el sobrenombre de “El Moisés” de su pueblo.

Finalmente, para su retrato de Wheatly, Catlett se basó en la única litografía tradicionalmente identificada como su retrato, pero en el fondo de su imagen agrega a tres mujeres encadenadas, haciendo referencia al origen y a la inspiración de la escritora, visibilizando también su extraordinaria historia de liberación y realización profesional, así como a la postmemoria de la propia Catlett.

La memoria de Catlett puede ser caracterizada como postmemoria, puesto que, como en el caso de la serie anterior, recurría a imágenes mediadas por fotografías y otros registros de mujeres notables, pero que compartían con sus abuelas el haber luchado por y logrado su libertad. Así, las fotos tanto de las mujeres trabajadoras, como de las lideresas de la libertad, se convirtieron en parte del archivo personal y social de la artista, pues como señala Hirsch

[...] postmemory is not an identity position but a generational structure of transmission embedded in multiple forms of mediation. Family life, even in its most intimate moments, is entrenched in a collective imaginary shaped by public, generational structures of fantasy and projection and by a shared archive of stories and images that inflect the broader transfer and availability of individual and familial remembrance. (Hirsch, 2012)

Tanto los personajes, como las fuentes de inspiración iconográficas resultan entonces un puente entre la postmemoria familiar de la artista, con la memoria afiliativa colectiva de tantos afroamericanos descendientes de esclavos que lucharon por su libertad y que, en algunos casos, la consiguieron incluso mucho tiempo antes de la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos en 1863, abriendo el camino para que sus descendientes, como los padres de Catlett y la misma artista, pudieran recibir una buena educación y desarrollar una vida profesional plena.

Por otra parte, el rescate de Catlett de figuras distinguidas de la historia y la cultura afroamericana, que habían sido comúnmente olvidadas por la historia de bronce, los sin nombre de Benjamin a los que referimos más arriba, se relaciona con el movimiento feminista negro que quería luchar contra el machismo que aquejaba tanto de la sociedad en general, como al mismo movimiento a favor de los derechos de los afroamericanos. Al representar a mujeres fuertes, independientes y dedicadas a la lucha por los derechos de sus comunidades y de las mujeres en particular, Catlett coincide íntimamente con la propuesta del feminismo negro.

La serie continúa con otras dos imágenes en donde se especifica el importante papel de las mujeres afroamericanas en la organización sindical, con *My role has been important in the struggle to organize the unorganized* (Fig. 11). En la imagen se puede ver a una mujer dialogando con un grupo de trabajadores, y en la imagen siguiente, su importancia en la educación, con la obra que declara, nuevamente en primera persona: *I have studied in ever increasing numbers* (Fig. 12) en la que una maestra de pie y un grupo de alumnas sentadas, participan en una clase con sus cuadernos en mano. Nuevamente Catlett transita entre sus experiencias personales como activista y maestra y las compartidas con otras activistas y maestras.

Las siguientes tres obras denuncian con ironía las injusticias que continuaron y continúan ocurriendo en los Estados Unidos: *My reward has been bars between me and the rest of the land* (Fig. 13) hace referencia a los numerosos encarcelamientos de miembros de la comunidad afroamericana; *I have special reservations* (Fig. 14), que irónicamente señala la segregación del transporte público y de muchas otras instituciones y lugares, *Special Houses* (Fig. 15) que representa casas de departamentos económi-

cos especiales para la comunidad afroamericana; y *and a special fear for my loved ones* (Fig. 16) donde la autora, a través de una imagen muy potente de un hombre afroamericano atado por el cuello con una soga que pisan los torturadores, de los que solo se ven sus pies, resume la terrible violencia ejercida en contra de los afroamericanos, en aquel entonces, y que lamentablemente continúa presente.

Recordemos que el acta de los derechos civiles y el acta de igualdad de vivienda fueron promulgados en la década de 1960, varios años después de la aparición de la serie de Catlett, y que la disparidad en el empleo, en la educación, en el acceso a la salud, y como hemos visto a través de los dramáticos hechos recientes de brutalidad policial que motivaron el movimiento *Black lives matter*, la discriminación y la violencia racial todavía, trágicamente, continúan su curso.⁶

La serie concluye con una imagen esperanzadora: *My right is a future of equality with other Americans* (Fig. 17) un bello retrato de una mujer afroamericana, que hace *pendant* con la primera imagen de la serie y que con su mirada hacia lo alto resume las justas aspiraciones a una vida digna en la que por fin no haya lugar para las atrocidades denunciadas en las imágenes anteriores.

El álbum fue exhibido en la Barnett Aden Gallery (1943-1969) en Washington D.C., la primera galería propiedad de afroamericanos en los Estados Unidos en 1947 (Catlett, 1947). Negro Woman todavía constituye un testimonio extraordinariamente revelador de la situación de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos hacia mediados del siglo xx que, en muchos catastró-

⁶ El movimiento inició en el 2014, cuando Eric Garner fue asesinado en Staten Island, NY por un oficial del Departamento de Policía a quien un jurado de Nueva York decidió no imputar, desatando una rebelión a nivel nacional. Recientemente, en medio de la pandemia que afectó enormemente a la comunidad afroamericana, el asesinato de George Floyd a manos de un policía blanco, volvió a encender la chispa de la rebelión en contra del racismo sistémico de la policía estadounidense y a realizar protestas en contra del mal manejo de la pandemia, de la pobreza, la desigualdad y el sexismo que se han incrementado durante la presidencia de Donald Trump.

ficos aspectos, sigue siendo injustamente violentada, discriminada y segregada.

En la década de 1940, Catlett realizó *Colored Only* (1946), conocida también como *Pensador* donde, usando la técnica de la litografía, continuó elaborando la temática afroamericana para denunciar las políticas segregacionistas. A esta obra siguieron muchas otras, como por ejemplo *Lectura* (1948) (Fig. 18) que tal y como señala la especialista Melanie Anne Herzog, denota el rápido proceso de adaptación de la artista al grupo del TGP, tanto en la temática indigenista, como en el estilo (Herzog, 2000). No por ello Catlett perdió su personalidad artística individual, pues por el contrario, el adoptar la simplificación de las figuras y la utilización de un fondo abstracto, que eran característicos en varios artistas del TGP por aquel entonces, logró comunicar la dignidad y la fuerza de las jóvenes indígenas retratadas con gran expresividad y con más fuerza.

Posteriormente, después de su salida del TGP, en 1966, la producción de Catlett volvió a concentrarse en la temática afroamericana, pero ahora con un carácter directamente político, produciendo obras que resultaron icónicas del movimiento para la liberación negra, como *Negro es bello* (1969), *Libertad para Angela Davis* (1969), *Malcolm X nos habla* (1969), *Tortura de las madres* (1970), y *Watts / Detroit / Washington / Harlem / Newark* (1970).

Conclusiones

La temprana aceptación y participación de Catlett en el Taller de Gráfica Popular, nos lleva a cuestionar el supuesto machismo de la asociación, al que suele culparse por el hecho de que las artistas de nacionalidad mexi-

cana no hubieran tenido una participación más activa durante sus primeros años. Según lo tratado en el presente texto, concluimos que fueron la socialización familiar y educativa y la postmemoria sobre las injusticias de la esclavitud que Catlett adoptó como propia, las principales causas que la motivaron a luchar por el derecho a participar en una asociación con la que tenía profundas afinidades ideológicas y que, a su vez, no la censuró, sino que por el contrario, la estimuló para profundizar en sus propios intereses y temáticas.

En el contexto mexicano, particularmente en el TGP, con su ideología progresista, la otredad de Catlett, como mujer, extranjera y negra, con la experiencia de discriminación de género y raza que había sufrido en algunas circunstancias en su país natal cuando iniciaba su formación, sumados a la postmemoria a la que referimos en el texto, parecen haber actuado a su favor como una otredad positiva dentro de la asociación, y a la vez, la mantuvieron relativamente protegida de la persecución experimentada por los artistas e intelectuales estadounidenses durante el macartismo. Por otra parte, en lo que respecta a las causas de la poca participación de sus colegas mexicanas, pareciera que a la trilogía de clase, género y raza, de la interseccionalidad que referimos más arriba, habría que agregar y matizar con otras categorías como la de nacionalidad, que parecieran definir, no solo otras experiencias personales, sino también otras expectativas sociales para las artistas mujeres que en México, en esta etapa temprana, participaron en el Taller de forma más tangencial que las estadounidenses.

La estadía de Catlett en el TGP reforzó los ideales sociales que tanto interesaban a la artista desde su temprana formación en el seno de su familia y en el mundo del arte, e influyó en su decisión de explorar su

propia identidad y de crear consciencia sobre la doble opresión sufrida por las mujeres de raza negra. A su vez Catlett enriqueció a la producción artística del TGP con su aguda conciencia de género y de raza, creando un conjunto de obras que por su sensibilidad y fuerza expresiva resultan icónicas de la memoria y de la postmemoria de la esclavitud, de la lucha a favor de los derechos de los afroamericanos y de las mujeres de raza negra. En el contexto actual, en el que los conflictos de género y de raza continúan siendo disputados, recordar el significado social de obras como *Negro Woman* de Elizabeth Catlett, tal y como señala Richard (2002), la destacada académica y crítica de arte chilena, en el epígrafe del presente texto, resultan fundamentales para que a partir de su memoria podamos intervenir en el campo discursivo de nuestro presente.

https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
---	---

https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com

https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com

https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com
https://www.elizabethcatlettart.com	https://www.elizabethcatlettart.com

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. CDMX: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- CATLETT, E. (1947). *The Negro Woman* [Pinturas, esculturas y grabados]. Washington, D.C.: Barnett-Aden Gallery.
- CATLETT, J. M. (Director). (1998). *Bety y Pancho* [Película]. Producciones Volcán S.A. de C.V.
- CRENSHAW WILLIAMS, K. (1989). *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*. Chicago: University of Chicago Legal Forum.
- CRENSHAW WILLIAMS, K. (1991) Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. En M. Albertson Fineman y R. Mykitiuk (Eds.), *The Public Nature of Private Violence*. New York: Routledge.
- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- HERZOG, M. A. (2000). *Elizabeth Catlett: An American Artist in Mexico*. (pp. 89-90). Seattle: University of Washington Press.
- HIRSCH, M. (2012). *The Generación of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press.
- RICHARD, N. (2002). La crítica de la memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187-193.
- WRIGHT, R. (1941). *12 million black voices; a folk history of the Negro in the United States*. New York: Viking Press.