

# Fragmento potente de Venus Negra. Imágenes más allá del modelo occidental en la historia del arte.

A powerful excerpt from Venus Negra: Images Beyond the Western Model in Art History.

DOI: 10.32870/sincronia.v30.n90.e1053

**Alejandra Cantoral Pozo**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CEp. [alejandra.cantoral@umich.mx](mailto:alejandra.cantoral@umich.mx)

 <https://orcid.org/0000-0002-5826-4143>

**Alfredo Emilio Huerta Arellano**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CEp. [alfredo.huerta@umich.mx](mailto:alfredo.huerta@umich.mx)

 <https://orcid.org/0000-0001-6957-7340>

Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).



**Recepción.** 12/12/2025 **Revisión.** 09/03/2026 **Aprobación.** 10/04/2026

## Resumen.

Este artículo analiza la relación nocional del filme *Fragments for Venus* (2025) con el propósito de identificar, a partir de los planteamientos de Marylène Patou-Mathis (2020), la deconstrucción del paradigma histórico occidental y el lugar que este ha asignado a las mujeres, especialmente a las mujeres negras, mestizas, indígenas y a aquellas excluidas del canon occidental. Desde la noción de texto, se examina cómo la obra propone una historia alternativa del arte construida desde los márgenes, mediante la articulación de imágenes con el poema *Voyage of the Sable Venus*, de Robin Coste Lewis. Esta interacción permite reflexionar sobre la belleza más allá del modelo museístico occidental, integrando códigos literarios, *street art*, música y diversas expresiones artísticas femeninas contemporáneas que recurren al fragmento como recurso estético. El análisis evidencia que el miedo hacia la diferencia suele traducirse en desprecio, censura y exclusión; sin embargo, siguiendo a Audre Lorde (2023), el filme reivindica la autodeterminación de las mujeres como la capacidad de definirse, nombrarse y hablar en nombre propio. En este contexto, las categorías negra, mestiza e indígena se emplean como construcciones histórico-culturales que visibilizan procesos de racialización y subordinación, constituyendo una estrategia crítica orientada a cuestionar la hegemonía eurocéntrica y recuperar voces sistemáticamente silenciadas.

**Palabras clave.** Fragmentos. Venus Negra. Historia del arte. Imagen.

**Abstract.**

his article examines the conceptual framework of the film *Fragments for Venus* (2025) to identify, drawing on the work of Marylène Patou-Mathis (2020), the deconstruction of the Western historical paradigm and the position it has historically assigned to women, particularly Black, Mestiza, Indigenous, and other women excluded from the Western canon. Employing the notion of the text as its analytical approach, the study explores how the film constructs an alternative history of art from the margins through the interplay between visual sequences and Robin Coste Lewis's poem *Voyage of the Sable Venus*. This dialogue invites reflection on beauty beyond the Western museum tradition by combining literary language, street art, music, and contemporary women's artistic practices that adopt fragmentation as an expressive strategy. The analysis shows that fear of difference is frequently expressed through contempt, censorship, and exclusion. Nevertheless, following Audre Lorde (2023), the film advocates women's self-determination as the capacity to define themselves, name themselves, and speak in their own voices. Within this framework, the terms *Black*, *Mestiza*, and *Indigenous* are employed not as essentialist categories but as historical and cultural constructs that expose processes of racialisation and subordination, thereby challenging Eurocentric hegemony and restoring the visibility of voices that have long been marginalised.

**Keywords.** Fragments, Black Venus, Art History, Image.

Los padres blancos nos dijeron: “Pienso, luego existo”.  
 La madre Negra que todas llevamos dentro, la poeta, nos susurra en nuestros sueños:  
 “Siento, luego puedo ser libre”. La poesía acuña el lenguaje con el que expresar  
 e impulsar esta existencia revolucionaria, la puesta en práctica de la libertad  
 (Lorde, 2004, p. 16).

## Introducción

La imbricación —el tejido posible— entre la cinematografía y la semiótica permite analizar un amplio conjunto de conexiones, reflexiones y problemáticas propias del mundo contemporáneo. Es un hecho que los textos fílmicos no tienen como cometido explicar ni transmitir un mensaje unívoco a los espectadores; sin embargo, puede afirmarse que las películas también funcionan como textos: están ahí, dispuestas para ser apropiadas y, al igual que los libros u otros discursos, permiten ampliar y renovar nuestra visión del mundo. Así lo señalan Ávila González y González Vidal cuando, a propósito del análisis semiótico del texto fílmico, sostienen que “el engarce que tienen la semiótica y la cinematografía ayuda a comprender la configuración nocional que emerge en el cine mediante la asociación de diversos complejos sígnicos para comunicar una determinada situación sociocultural” (2025, p. 65).

El nivel de análisis en este artículo se centra en la imagen fílmica, en los fragmentos del poema que acompañan al cortometraje y en un fragmento de la letra lírica que aparece en la parte

final del texto fílmico *Fragments for Venus* de Alice Diop (2025). Según Ávila González y González Vidal, “la narrativa audiovisual es el complejo sígnico que resulta del engarce de la relación de imágenes reproducidas en un producto fílmico. Esta relación configura una historia específica” (2025, p. 68). Para estos autores, las imágenes visuales y acústicas se articulan, a su vez, con otros elementos portadores de significación, configurando textos que producen el efecto de contar historias. De este modo, las narrativas audiovisuales tienen la facultad de construir relatos a partir de imágenes articuladas con otros “elementos semióticos que configuran textos específicos que resultan en determinadas historias” (Ávila & González, 2025, p. 69).

La narrativa audiovisual en este cortometraje permite trazar un recorrido en torno a la historia del arte, distinto de aquel que ha sido tradicionalmente enseñado a partir de los códigos occidentales desde el Renacimiento hasta nuestros días. En este sentido, bajo el ojo de esta perspectiva, podemos decir que *Fragments for Venus* constituye una deconstrucción paradigmática de la historia del arte, en tanto nos permite indagar la creación artística femenina a partir de una ruptura con el canon propiamente occidental. Las mujeres Negras, Moriscas e Indígenas no sólo aparecen en el arte, sino que también producen arte más allá de las lógicas de dominación occidental.

El presente trabajo se ha dividido en tres momentos, los cuales buscan acompañar la experiencia de las espectadoras del cortometraje. En cada uno de ellos se reflexiona sobre los tres tiempos en los que consideramos que se encuentra dividido el mismo texto fílmico, a saber: el tiempo de mirar, el tiempo de reflexionar y el tiempo de accionar, en diálogo con el célebre *tiempo lógico* propuesto por Jacques Lacan (2003, p. 187).

El cortometraje nos recuerda que la lucha es permanente y que existen múltiples formas para que las mujeres ocupen las calles, los museos, las universidades y cualquier otro espacio desde el cual sea posible cuestionar y derrumbar las reglas y costumbres que buscan someterlas, principalmente a las mujeres Negras, Latinas e Indígenas. Como se ha señalado, el cortometraje *Fragments for Venus* propone otra historia fragmentada del arte, donde las Venus Negras están presentes como formas estéticas que atraviesan la prehistoria humana hasta llegar a las calles, la poesía, la música y también a los museos, mediante la pintura, la escultura y la fotografía en la época contemporánea. Con este filme, Alice Diop invita a reinventar las artes y a sumar la potencia creativa que emerge desde los márgenes de la pintura, de la historia y del espacio urbano. Diop nos enseña cómo la periferia puede

recorrerse hacia el centro para reinventar el tiempo y transformar la historia, al mirar más allá de las trece formas iniciales que descubre una joven mujer Negra mientras recorre el Museo del Louvre.

### Un cortometraje en tres tiempos

La articulación entre la imagen y el código de la literatura moderna, utilizada para entender la transmisión de la ideología y de la identidad feminista a partir de textos pictográficos presentes en el cortometraje de Alice Diop, permite profundizar en la expresión de lo bello más allá del modelo occidental del arte museístico. Esta aproximación se construye a partir de la imagen y de la relación que establece con otros dispositivos signícos, como el código literario de la poesía “Voyage of the Sable Venus”, de la poetisa estadounidense Robin Coste Lewis, retomada por la lente de Diop en *Fragments for Venus*. De este modo, el cortometraje da cuenta de una forma de belleza y de un feminismo Negro combativo que no deja de luchar ni de hablar a pesar de la marginación, la esclavitud y la condición periférica en la que los pueblos afrodescendientes, los Indígenas y los Moriscos han sido situados dentro del mundo occidental.

Basta recordar, a modo de ejemplo textual, las declaraciones difundidas por el periódico francés *Le Grand Continent* publicadas el 19 de diciembre de 2025, que muestran el credo del extremo conservadurismo de Nick Fuentes, un joven influencer “político” estadounidense que, desde una posición abiertamente racista, antisemita y sexista, afirmó de manera improvisada durante una transmisión en directo, el 28 de marzo de 2025, lo siguiente: “Los judíos dirigen la sociedad, las mujeres deben callarse, y la mayoría de los negros deben ser encarcelados, y entonces viviríamos en el paraíso: así de sencillo” (*Le Grand Continent*, 2025). Este tipo de discursos evidencia que el código occidental, en tanto cultura dominante y desde su vertiente más conservadora, continúa reproduciendo posturas ignorantes, racistas, sexistas, xenófobas, homófobas y transfóbicas. Frente a este contexto, el trabajo cinematográfico de Diop se configura como una lucha permanente contra el olvido y la normalización de dichas violencias simbólicas.

El cortometraje puede ser comprendido como un texto fílmico, entendido como “una unidad comunicativa determinada en sí misma y por sí misma” (González & Ávila, 2021, p. 60), construido a partir de narrativas audiovisuales que oscilan entre el documental y la ficción. La obra se organiza en tres partes claramente diferenciadas. Una de las isotopías centrales –esto es, uno de los elementos recurrentes– es el uso del fragmento o del trozo como recurso narrativo, así como el efecto de la

mirada, que enfatiza la función voyeurista del cine desde múltiples posiciones: las actrices, la directora de la película y, por supuesto, el público, convertido en espectador de las imágenes de Venus.

La voz en *off* de una mujer describe aquello que observa en los recortes de pinturas y estatuillas, localizando a los personajes Negros, principalmente mujeres, que habitan los márgenes de las composiciones. A lo largo del cortometraje, el espectador se convierte en testigo de Venus fragmentadas que aparecen de manera reiterada: rostros y cuerpos femeninos que, al emerger a lo largo del recorrido visual, colocan en el centro una idea fragmentada de Venus como diosa de la belleza, de la estética de los placeres y las voluptuosidades de la potencia femenina.

### ¿Dónde miramos? ¿Dónde podemos ser vistas? ¿Qué miramos y qué nos mira?

El cortometraje comienza con una mujer recorriendo el famoso Museo del Louvre. Durante su desplazamiento por el pasillo principal, observa pinturas y retratos femeninos que aparecen fragmentados, pertenecientes a obras ampliamente conocidas de la historia del arte, como *Le Grande Odalisque*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Vénus Anadyomène* o *Vénus marine*, *Les Trois Grâces*, *Eva Prima Pandora*, *El sueño del Niño Jesús*, *Vergine delle rocce*, *La Belle Ferronnière* y *Nozze di Cana*, entre otras. En varias de estas pinturas se advierte la presencia marginal de personas Negras que aparecen realizando tareas de servicio, como ocurre en *Nozze di Cana*, de Paolo Veronese; *La morte de la femme de Darius*, pintura de Louis-Jean François Lagrenèe, o *L'interieur d'une tabagie*, pintura realizada por los hermanos Le Nain en 1643. En estas composiciones se repite un mismo patrón: los rostros de mujeres y hombres Negros ocupan un lugar secundario, como figurantes situados en los márgenes de la escena principal, desempeñando funciones de servidumbre.

La joven mujer que recorre el pasillo del museo se detiene precisamente en esos fragmentos: en las Venus Negras, Moriscas e Indígenas que aparecen relegadas a los bordes de las imágenes. Estos detalles marginales adquieren una relevancia central para el cortometraje. Durante el recorrido, mientras la mujer avanza por el interior del museo, se escucha una voz en *off* que declama el poema “Voyage of the Sable Venus” de Robin Coste Lewis. Como se ha señalado, la protagonista camina por el pasillo principal –casi desierto– del Museo del Louvre en París y observa pinturas que se presentan fragmentadas, ya que el espectador accede únicamente a aquello que interesa a la mirada del personaje. Los recortes corresponden, en su mayoría, a representaciones de Venus en las

que predomina la blanquitud; sin embargo, el interés de la joven se desplaza hacia los márgenes, hacia los fragmentos secundarios de las imágenes. De manera paralela, el espectador también percibe fragmentos del cuerpo de la protagonista: sus pies, su rostro, su mirada. Aquello que ella ve es, a su vez, lo que la voz en *off* nombra.

Fragmento de estatuilla de una joven bailarina Negra. Estatuilla que alguna vez sostuvo un jarrón de ungüento.

Estatua de una joven esclava Negra. Falta la mitad del cuerpo y la cabeza.

Jarrón con cuello en forma de cabeza de estatuilla Negra.

Figura femenina con rasgos negroides; falta el brazo izquierdo de la figura. Fragmentos de Venus [...]

León heráldico que sostiene entre sus patas la cabeza de un cautivo Negro arrodillado.

Joven sirvienta Negra, desnuda, que lleva un cofre de ungüento en la cabeza. Sirvientes que portan ofrendas al entierro.

Un esclavo lleva una jarra y dos aves muertas.

Otro esclavo, que lleva tres peces y un manojito de trigo, entra a una torre.

Joven esclava de rasgos negroides que porta un taburete.

Mujer Negra que sostiene un bolso y una canasta o urna arriba de dos genios que sostienen guirnalda.

Sirvientes cargados con joyas, sombrillas y un espejo se mueve de derecha a izquierda [...]

Mujer Morisca que vierte su *kaoua*.

Mujer Morisca que fuma de un narguillé.

Indígenas reclinados en su habitación.

Negra de Tombuctú.

Negra de Sudán o Negra con vestuario (Diop, 2025).

Al final de la primera parte del cortometraje podemos ver la imagen completa de una pintura, *Portrait d'une négresse*, realizado por la pintora neoclásica Marie-Guillemine Benoist en 1800. Es el retrato de una mujer afrodescendiente, probablemente la única Venus Negra del Museo del Louvre, o al menos la única imagen de este tipo que aparece en el recorrido museístico propuesto por el cortometraje. Inmediatamente después de este hallazgo, la voz en *off* comienza a enumerar trece Venus célebres vinculadas con el pasado prehistórico de la humanidad:

Trece maneras de mirar a una joven Negra: *Venus Tinted*, *Venus African*, *Venus de Dolní Věstonice*, *Venus Magdalenian*, *Venus Ram Mal'ta*, *Venus Laugerie-Basse*, *Venus l'Hohle*, *Venus le Nonruz*, *Venus le Willendorf*, *Venus le Berekhat*, *Venus le Lespuge*, *Venus L'Hradok*, *Venus le Tan-Tan* (Diop, 2025).

En su mayoría, estas Venus forman parte de la prehistoria humana. Se trata de preciosas esculturas y estatuillas realizadas en piedra o marfil que representan figuras femeninas desnudas, en ocasiones de pie o con frecuencia arrodilladas, y mostradas de cuerpo entero o parcialmente. Según Patou-Mathis, existe la hipótesis, sostenida por arqueólogos y antropólogos, de que los fragmentos corporales fueron utilizados en rituales destinados a reunir aquello que se encontraba disperso, con el fin de reconstruir simbólicamente el cuerpo entero. Estas estatuillas fueron esculpidas por diversos grupos sociales del Paleolítico a lo largo de más de 25 000 años, en territorios que se extienden desde Inglaterra hasta Siberia, lo que impide atribuirles un significado único o una interpretación global, dado que su sentido variaba según la región y la época.

Algunas de las estatuas son exuberantes; otras, en cambio, son longilíneas y carecen de atributos femeninos exagerados. En la mayoría de los casos fueron halladas desnudas, y rara vez se las encontró en contextos funerarios, por lo que no pueden asociarse directamente con rituales funerarios. Patou-Mathis señala, además, que algunas estatuillas presentan perforaciones a la altura del cuello o en el extremo de los miembros inferiores, incluso en forma de anillos, lo que sugiere que pudieron haber sido utilizadas como amuletos protectores o como objetos lúdicos.

Seres humanos o su sexo (vulvas y falos) fueron pintados, grabados o esculpidos en las paredes de cuevas, rocas, o soportes móviles –huesos, astas de ciervos o piedra–. Las representaciones femeninas, descubiertas en más de noventa yacimientos en toda Europa o Siberia, son las más numerosas, entre el 80 y 90 por ciento según el soporte (parietal o móvil). Estas siluetas pintadas o grabadas, estas vulvas y estas estatuillas en bulto redondo han propiciado que los investigadores dieran rienda suelta a su fértil imaginación. Las estatuillas han recibido a menudo la denominación de “Venus”, nombre de la diosa del amor, de la seducción y de la belleza femenina en la mitología romana (Patou-Mathis, 2021, p. 95).

La Venus tallada en marfil de mamut de Hohle Fels, encontrada en Alemania, es hasta el momento la más antigua de las representaciones conocidas, según señala Patou-Mathis, debido a que los científicos la han fechado entre los 31 000 y los 35 000 años de antigüedad.

Por otro lado, la denominada *Venus africana* se refiere probablemente a dos representaciones distintas, ambas del siglo XIX. La primera es conocida como *La Venus Hotentote*, una mujer que sufrió la esclavitud y la burla sistemática de los europeos. La segunda Venus africana corresponde a una escultura realizada por Charles Cordier: un busto de bronce concebido con la intención de dignificar y celebrar la belleza Negra en una época marcada por el racismo y la discriminación. Esta obra se sitúa en contraste directo con la historia de Saartjie Baartman, la mujer africana que fue caricaturizada, esclavizada y utilizada en el mundo del espectáculo europeo, donde fue exhibida de manera racista para burlarse de sus atributos físicos, sus formas generosas y en particular por la acumulación de grasa en la zona de las nalgas y la parte superior de los muslos, rasgo presente también en algunas Venus prehistóricas halladas en distintas regiones del mundo.

Patou-Mathis señala que el prehistoriador Édouard Piette asimiló estas representaciones a las mujeres san (*bushmen*) y hotentotes del África austral. A este respecto, afirma: “A principios del siglo XX, la *Venus del cuerno* de Laussel posee, según muchos investigadores, todas las características físicas de una ‘negroide’, de una hotentote, etnia que entonces se consideraba perteneciente a una ‘raza inferior’” (Patou-Mathis, 2021, p. 99).

La historia de la desafortunada Saartjie Baartman está marcada por el sufrimiento, el abuso y la ignorancia de los europeos, y se inscribe, además, en una época en la que se consolida la ideología sexista con el respaldo de la ciencia positivista del siglo XIX. Los “científicos” de la década de 1810 llegaron a compararla con un simio o con un orangután.

Saartjie Baartman nació esclava en una colonia holandesa del Cabo de Buena Esperanza, en África austral. Llegó a Londres acompañada de su propietario, Hendrik Cesars, quien la exhibió en una jaula de Piccadilly Street, un barrio dedicado a espectáculos y exposiciones de “curiosidades”. En 1814 su esclavista la llevó a París, donde se la presentó en los salones de la alta sociedad y se la convirtió en objeto de estudio del naturalista Georges Cuvier, quien, desde una posición de prepotencia e ignorancia científica, la sometió a exámenes minuciosos, la dibujó y observó todos y cada uno de sus pliegues corporales. Tras su muerte, en 1815, Cuvier diseccionó y diseccionó su cuerpo,

realizando un vaciado completo. A partir de ello, se publicaron numerosos artículos centrados en sus atributos sexuales femeninos.

Los científicos del siglo XIX clasificaron y jerarquizaron el mundo, estableciendo la existencia de “géneros inferiores” y de “razas inferiores”. De este modo, desempeñaron

[...] un papel muy importante en la reagrupación de los individuos en categorías sociales diferentes “por naturaleza” y su jerarquización. En “la escala de los seres humanos”, creada por los antropólogos evolucionistas, los “inferiores” han de acercarse a la norma del “civilizado”, que es el hombre occidental blanco, adulto y burgués, situado en la cima de la “escala” (Patou-Mathis, 2021, p. 87).

Los defensores de tal ideología, explica Patou-Mathis, sostenían que la “inferioridad” de cualquier grupo social no europeo, así como la de las mujeres respecto de los hombres, se basaba en un hecho supuestamente dado por la “naturaleza”, y que la educación y la cultura no podrían subsanar dicha desventaja. Los hombres europeos se consideraban por naturaleza “superiores” a cualquier mujer de la faz de la tierra y a todos los pueblos, culturas y civilizaciones que no se ajustaban al canon eurocentrista. Durante siglos, las mujeres europeas fueron educadas bajo los principios de virtud, piedad y urbanidad, con el objetivo de mantenerlas en silencio. En este sentido, el tema central del cortometraje puede sintetizarse en la declaración de Audre Lorde:

Para las mujeres Negras, así como para los hombres Negros, es un axioma que si no nos definimos a nosotros mismos, otros nos definirán en beneficio suyo y detrimento nuestro. La aparición de mujeres Negras definidas por sí mismas, dispuestas a analizar nuestro poder e intereses y a luchar por ellos en el seno de nuestras comunidades, es un componente esencial de la lucha por la liberación de la población Negra (Lorde, 2004, p. 26).

### **En las calles de Brooklyn está la Venus contemporánea**

La segunda parte del cortometraje también se construye a partir del paseo. En esta ocasión, es otra mujer afroamericana la que camina por las calles de Brooklyn, en Nueva York; aquí no hay diálogos ni narradoras explícitas: se escuchan los sonidos del entorno, las imágenes suceden en la calle y las voces se diluyen entre los murmullos de la ciudad. Aparecen fragmentos de conversaciones y recortes de una canción. Lo primero que vemos, una vez más, son fragmentos, ahora no de imágenes museísticas, sino de vidas en acción, en movimiento, aconteciendo en el espacio urbano.

A continuación, se presenta una descripción de los fragmentos que aparecen durante la caminata de la mujer por las calles de Brooklyn. Consideramos importante recurrir a la narración como estrategia para introducir las imágenes en movimiento que conforman la segunda parte del cortometraje, con la intención de generar un espacio de reflexión similar al producido por la voz en *off* que miraba en la primera parte de *Fragments for Venus*:

Venus Negra sentada con amigas en una cancha de básquetbol, rebotando la pelota.

Venus paseadora sentada en una banca de un parque observando la calle.

La misma Venus caminando por las calles, esperando cruzar la avenida.

Venus Negras y Asiáticas atravesando la misma avenida.

Venus Negra policía de tránsito, bailando y haciendo su trabajo, que consiste en detener el tráfico para que pasen los peatones.

Dos jóvenes Venus Negras caminando por la calle en medio de una conversación y haciendo compras.

Venus Mestiza tocando la flauta afuera de un café.

Venus detrás de una vitrina de café, una de ellas es una Venus fumando un cigarillo y la otra está sentada deteniendo su bolsa y celular con la mano.

Venus bajando de una parada de autobús.

Venus negra portando una gabardina de piel café con el celular en la mano y hablando a través del auricular.

Venus Negra dentro del suburbano, ella va con los audífonos puestos en las orejas, los ojos cerrados. Su reflejo se puede ver en la ventana del vagón del tren mientras avanza a gran velocidad.

La Venus que pasea por las calles va también en el metro y observa con admiración a la Venus con audífonos.

Venus, joven artista negra pintando al óleo en un parque con su caballete.

Venus con un hombre Negro tomando un refresco en el parque, mientras escuchan música y se mueven al ritmo del sonido.

Venus Negra con labios pintados de azul y lentes oscuros. Ella está tomando una cerveza y platicando con amigas, otras Venus Negras con lentes de sol; todas ellas toman una bebida afuera, en la mesa de un bar.

La misma Venus Negra que camina por la ciudad llega a una calle que tiene murales, *street art* de muchas Venus Negras y otras Mestizas. La que camina se detiene a observar el rostro representado en el mural a la DJ Princess Nokia, cantante y rapera contemporánea.

Venus adulta Negra con lentes y cabello corto que observa a la cámara como si nos viera a los espectadores.

Fotografía en movimiento de más de cien Venus Negras en una calle de Brooklyn. Todas ellas en movimiento, ninguna permanece estática (observación propia a partir de las imágenes del cortometraje).

En las calles de Nueva York se pueden encontrar a todas las mujeres Negras y Mestizas, aquellas que no son exhibidas en el museo como esclavas o sirvientas. Las mujeres de Brooklyn son diversas y libres. Como escribe Audre Lorde al reflexionar sobre lo que comprendió durante su visita a la isla de Granada, territorio del que emanaban los poderes de su madre:

[...] caminando por las calles. Pensé: esta es la tierra de mis antepasadas, de mis madres precursoras, aquellas mujeres isleñas Negras que se definían a sí mismas por lo que hacían. “Las mujeres isleñas son buenas esposas; pase lo que pase, saben salir del atolladero”. Las artistas africanas se suavizan en esas mujeres que se contonean por las calles tibias de lluvia con una delicadeza arrogante cuya fuerza y vulnerabilidad se ha grabado en mi memoria (Lorde, 2023, p. 14).

Así como Lorde reconoce en la isla de Granada la presencia de sus ancestras, el cortometraje muestra, en esta segunda parte, un contraste marcado a través del recorrido visual de otra mujer por las calles del barrio de Brooklyn. El espectador observa, desde la mirada de una mujer afroamericana, los rostros y cuerpos vivos que transitan la gran ciudad de Nueva York, donde se manifiestan el movimiento, lo cotidiano y la belleza de lo femenino.

Pero a medida que ahondamos en el contacto con nuestra conciencia ancestral y no europea, que ve la vida como una situación que debe experimentarse y con la que hay que interactuar, vamos aprendiendo a valorar nuestros sentimientos y a respetar las fuentes ocultas del poder de donde emana el verdadero conocimiento y, por tanto, la acción duradera (Lorde, 2004, p. 14).

Lo que se ve en esta segunda parte del cortometraje es un conjunto de mujeres que han podido fusionar dos perspectivas para la supervivencia: por un lado, la vida occidental entendida como un asunto a resolver; por otro, la experiencia reveladora de las ancestras en movimiento permanente,

una vía no occidental que habilita la sorpresa y la imaginación. Son Venus Negras que hablan, cantan y se mueven libremente por las calles de un barrio que ahora les pertenece.

### La producción del arte de las Venus Negras

La tercera y última parte del cortometraje corresponde al momento de accionar. Se trata del tiempo del filme en el que se muestra la producción artística de mujeres Negras, presente tanto en el *street art* como en museos de Nueva York y París. En este tramo, el espectador deja de ocupar una posición contemplativa para convertirse en un sujeto en movimiento, partícipe de esa otra historia del arte que, a diferencia del primer recorrido —en el del Museo del Louvre, marcado por la observación atenta y silenciosa—, nos muestra ahora las obras completas de las artistas. Al mismo tiempo, aparecen fragmentos de proyectos y exposiciones en construcción permanente, lo que subraya el carácter inacabado y dinámico de estas prácticas artísticas contemporáneas realizadas por mujeres afroamericanas.

Este recorrido por las obras de arte de mujeres Negras transcurre paradójicamente en silencio. Sin embargo, en esta ocasión es el espectador quien es observado por el arte de las mujeres Negras. Esa inversión de la mirada produce de forma inmediata una movilización en quien observa y es observado.

Y cuando las palabras de las mujeres se dicen a voces para que sean escuchadas, es responsabilidad de cada una de nosotras hacer lo posible por escucharlas, por leerlas y compartirlas y analizarlas para ver cómo atañen a nuestras vidas. Es nuestra responsabilidad no refugiarnos tras las parodias de la segregación que nos han impuesto y que a menudo hemos aceptado como propias. Por ejemplo: “¿Cómo voy a enseñar a escribir a mujeres Negras... si su experiencia es totalmente distinta a la mía?”. Y, sin embargo, ¿cuántos años lleváis enseñando las obras de Platón, Shakespeare o Proust? O, por ejemplo, “pero si es una mujer blanca, ¿qué me va a decir?”. O “Es lesbiana, ¿qué diría mi marido, o mi jefe?”. O “Esta mujer escribe sobre sus hijos y yo no tengo hijos”. Y así interminablemente, son tantas las maneras en que nos separan de nosotras mismas y las demás (Lorde, 2004, pp. 23-24).

Las obras de arte que “nos miran” en la última parte del cortometraje son las siguientes: *Chica con granada* (1940), pintura de Laura Wheeler; *Young Girl*, escultura de Elizabeth Catlett; *Two Heads* (2022), collage de Frida Orupabo; *Tomashi* (2016), pintura de Jennifer Packer; *Nona Faustine*

*Outside New York City Hall* (2025), autorretrato fotográfico de Nona Faustine; *Madame Mama Bush in Black and White* (2007-2011), fotografía de Mickalane Thomas, y *Vénus Noire* (1919), pintura de Suzanne Valadon.

La canción que acompaña los créditos finales del cortometraje relata la historia de la lucha de las mujeres y es interpretada por Meshell Ndegeocello, titulada *Thus Sayeth The Lorde*. La letra de la canción se basa en el texto de Audre Lorde, específicamente en su texto *La transformación del silencio en lenguaje y acción*. Para Lorde, hablar implica transformar el silencio en palabra, ya que no es posible llegar a ser plenamente una persona cuando se permanece en silencio. Como ella misma afirma: “en tu fuero interno siempre hay una parte de ti que quiere hacerse oír y, cuando te empeñas en no prestarle atención, se va acalorando más y más, se va enfureciendo, y si no le das salida, llegará un momento en que se rebelará y te pegará un puñetazo en la boca desde dentro” (Lorde, 2004, p. 21). El mutismo, sostiene Lorde, está marcado por el miedo. Asimismo, reflexiona las diferencias raciales en Estados Unidos, donde persiste una distorsión estructural difícil de reconocer, particularmente en lo que respecta a las mujeres Negras, altamente visibles y, al mismo tiempo, invisibilizadas por los procesos de despersonalización producidos por el racismo.

Lo que vemos en esta última parte son imágenes de obras de arte realizadas por mujeres de alcance universal. George-Henri Melenotte sostiene que la imagen posee una manera muy particular de dominación, ya que “no dice nada. Da órdenes *silenciosamente*” (2005, p. 51). ¿Cómo puede el silencio emitir órdenes? Si se suele pensar que la imagen funciona como soporte del discurso, al considerar que los textos pictóricos establecen lazos comunicativos, es posible comprender el efecto que producen las imágenes. En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord señala la eficacia atribuida a la imagen pura cuando afirma que “lo que se comunica son órdenes; y, muy armoniosamente, quienes las han dado son igualmente los que dirán lo que piensan de ellas” (citado en Melenotte, 2005, p. 52). Para Debord, desde esta perspectiva, las imágenes ejercen una forma de dominación sobre quienes las miran. Como señala Melenotte retomando a Debord: “El sujeto moderno surgió de su sumisión a la imagen, esto lo coloca ante una dificultad. La orden supone un efecto a alguna autoridad que la formule” (2005, p. 52).

De este modo, lo especular se va mezclando con la realidad y parece diseminarse por todos los ámbitos. Se trata de una realidad excesiva, caracterizada por la acumulación y la saturación de información, donde los sucesos colisionan en el tiempo y el espacio, tal como sucede con la

comunicación mediada por los entornos digitales, que han dejado de ser virtuales para constituir la realidad actual. Annie Le Brun sostiene que esta es una realidad que nada tiene de “virtual”, sino que se trata de “una realidad rebotante, *un exceso de realidad*, que llega a asediarnos en lo profundo de nosotros mismos” (2004, p. 15; cursivas de la autora).

El tema de nuestra época, dice Homi K. Bhabha, reside en la ubicación de la cultura como un asunto que tiene que ver con el *más allá*, entendido como un espacio liminal en el que el espacio y el tiempo se entrecruzan para producir “figuras de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el más allá reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de dirección” (Bhabha, 2007, p. 17). En el trabajo de Diop, el compromiso cultural – antagónico o afiliativo– se manifiesta de forma performativa, ya que las diferencias de los rasgos étnicos o culturales impuestos por la tradición arbitraria se transforman en marcas complejas que se mezclan y dar lugar a formas híbridas culturales capaces de transformar el tiempo y la historia de la humanidad. Como afirma Bhabha: “El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación. Al resignificar el pasado, introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables” (2007, p. 19).

Bhabha, citando a la artista afroestadounidense Renée Green, subraya la dificultad de pensar la diferencia cultural en identidades minoritarias que buscan articularse en un cuerpo colectivo sin dejar de fragmentarse “Siempre oscilé entre designaciones raciales y designaciones físicas u otras designaciones simbólicas. Todas estas cosas se borrarían en cierto modo. [...] Me interesa desarrollar una genealogía del modo en que funcionan los colores y los no colores” (Bhabha, 2007, p. 20).

Entonces, ese “más allá” que se encuentra en la historia del arte propuesta por Diop puede entenderse como una distancia espacial que señala un avance: un futuro prometedor que excede la barrera, el límite de lo incognoscible e irrepresentable que no busca representar. Este retorno al presente, que se disloca y se fragmenta en la repetición, pone de manifiesto las diferencias temporales y sociales que a menudo interrumpen nuestro sentimiento de contemporaneidad cultural. El presente no aparece únicamente como un puente entre el pasado y el futuro, sino como aquello que transforma el tiempo y la historia, tal como lo señalan González Vidal y Ávila González, siguiendo a Said y a Cros:

La cultura es influenciada recíprocamente por sus múltiples puntos de contacto [...], el universo cultural mantiene sus límites que lo hacen único de forma que todo elemento transmitido de una cultura a otra sufrirá las coerciones de aquella que juega el papel de receptora (2021, p. 30).

El arte de nuestra época se revela para nosotros en sus discontinuidades, sus desigualdades, sus minorías y sus *fragmentos de Venus*, en donde lo divino femenino continúa emergiendo. Jacques Lacan, al reflexionar sobre el estatuto de lo femenino, situado entre el “todo” y el “no todo”, afirmó que: “Las mujeres se atienen, ninguna se atiene a ser no toda, al goce del que se trata [...] yo no designo nada más que el goce de la mujer es seguramente porque es allí donde vislumbro que Dios aún no hizo su salida” (2021, p. 90). La mujer goza, así, en el mismo sitio donde Dios aún existe.

### Conclusión

La película está dedicada a la fotógrafa Nona Faustine, fallecida en el año de 2025. El trabajo de Alice Diop nos muestra que las Venus de Brooklyn se encuentran en todos lados, bajo la mirada de las mujeres que convocan este cortometraje, galardonado en el Festival de Venecia de 2025.

Las artistas Negras han usado su voz y sus múltiples formas de expresión para continuar con la lucha y el activismo social a favor de los derechos civiles de los y las ciudadanas Negras del mundo. Artistas como Alice Diop continúan abriendo el camino para desafiar la lucha de clases, el racismo, el sexismo y cualquier tipo de discriminación que afecte de manera particular a las mujeres racializadas, situadas históricamente en los márgenes de la civilización occidental. El cortometraje invita a reflexionar sobre la importancia de que sean las propias mujeres quienes se autodefinan desde sus propias experiencias, inquietudes y contextos, con el fin de producir nuevas formas de relación y de vida cada vez más libres de las violencias que buscan someterlas, volverlas virtuosas, piadosas, dóciles y urbanizadas, como ocurrió en el siglo XIX para el servicio del amo eurocentrista y capitalista. En este sentido, Diop propone alejar a lo femenino de los espacios del silencio que subordina y aplasta a las mujeres.

El cortometraje es una oda a la palabra hablada que atraviesa la pintura, la escultura, la fotografía, la poesía, el canto y las imágenes fílmicas, que en algunos momentos parecen cuadros renacentistas. *Fragments for Venus* funciona como un homenaje a las manifestaciones artísticas de

las mujeres Negras, que siguen luchando para no perder los espacios y el tiempo ganado en el cosmos, en el universo de las artes, las ciencias, las universidades, las tecnologías, las calles y todos los lugares públicos y privados. Se trata, en última instancia, de ir más allá de los límites impuestos para resignificar la historia de las mujeres, en especial la de aquellas que son racializadas y sistemáticamente discriminadas.

Consideramos que el cortometraje aborda una lucha iniciada hace décadas por las mujeres afroamericanas, quienes hoy han logrado alzar la voz propia y amplificar las de otras mujeres históricamente silenciadas por la hegemonía blanca occidental. Esta voz puede escucharse también en las canciones de Princess Nokia o de la cantante y rapera Meshell Ndegeocello, en particular en su canción *Thus Sayeth The Lorde*, tema que se escucha al final del cortometraje. La letra de la canción se construye a partir de la poesía de Audre Lorde, quien insiste en la necesidad de transformar el silencio en palabra y en acción como un proceso de autorrevelación que no deja de estar plagado de peligros y riesgos. El miedo, como señala Lorde, está siempre teñido de desprecio, censura, crítica y aniquilación. A pesar de todo ello, tanto para Diop como para Lorde, resulta preferible la autodeterminación: la decisión de definirnos, nombrarnos y hablar en nombre propio, en lugar de permitir que sean otros quienes nos definan y hablen por nosotras.

### Referencias

- Ávila, E. & González, J. C. (2025). *La articulación nocional del objeto de deseo a través del código cromático representado en el film The substance (2024)*. Editorial Uniguajira.
- Bhabha, H. K. (2007). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Diop, A. (Directora). (2025). *Fragments for Venus* [Película]. MUBI.  
<https://mubi.com/es/us/films/fragments-for-venus>
- González, J. C., & Ávila González, E. (2021). *Reflexiones sobre semiótica: De la teoría a la práctica*. Universidad de Matanzas; UMSNH.
- Lacan, J. (2003). *Escritos 1. Siglo XXI*.
- Lacan, J. (2021). *El Seminario 20. Aún (1972-1973)*. Paidós.
- Le Brun, A. (2004). *Del exceso de realidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Le Grand Continent. (2025, 19 de diciembre). ¿Quién es Nick Fuentes? El antisemita que quiere volcar el Estados Unidos de Trump. *Le Grand Continent*.

<https://legrandcontinent.eu/es/2025/12/19/quien-es-nick-fuentes-el-antisemita-que-quiere-volcar-el-estados-unidos-de-trump/>

Lorde, A. (2004). *La hermana, la extranjera: Artículos y conferencias*. Horas y Horas.

Lorde, A. (2023). *Zami: Una nueva forma de escribir mi nombre*. Capitán Swing Libros.

Melenotte, G.-H. (2005). *Sustancias del imaginario*. Editorial Psicoanalítica de la Letra.

Patou-Mathis, M. (2021). *El hombre prehistórico es también una mujer*. Lumen.