

---

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

7-21-2011 12:00 AM

## Temporalidades múltiples en la encrucijada: representaciones artísticas de lo afro en Latinoamérica y el mundo hispánico durante la actual etapa de globalización

Eduard Arriaga, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Juan Luis Suárez, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in Hispanic Studies

© Eduard Arriaga 2011

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Ethnic Studies Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Latin American Studies Commons](#), [Other Arts and Humanities Commons](#), [Social and Cultural Anthropology Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Arriaga, Eduard, "Temporalidades múltiples en la encrucijada: representaciones artísticas de lo afro en Latinoamérica y el mundo hispánico durante la actual etapa de globalización" (2011). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 200.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/200>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

«TEMPORALIDADES MÚLTIPLES EN LA ENCRUCIJADA: REPRESENTACIONES  
ARTÍSTICAS DE LO AFRO EN LATINOAMÉRICA Y EL MUNDO HISPÁNICO  
DURANTE LA ACTUAL ETAPA DE GLOBALIZACIÓN »

(Spine title: «Representaciones artísticas de lo afro en la globalización»)

(Thesis format: Monograph)

by

Eduard Arriaga-Arango

Graduate Program in Hispanic Studies

A thesis submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

The School of Graduate and Postdoctoral Studies  
The University of Western Ontario  
London, Ontario, Canada

© Eduard Arriaga-Arango 2011

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO  
School of Graduate and Postdoctoral Studies

**CERTIFICATE OF EXAMINATION**

Supervisor

Examiners

\_\_\_\_\_  
Dr. Juan Luis Suárez

\_\_\_\_\_  
Dr. Joyce Bruhn de Garavito

Supervisory Committee

\_\_\_\_\_  
Dr. Rafael Montano

\_\_\_\_\_  
Dr.

\_\_\_\_\_  
Dr. Renée Soulodre-La France

\_\_\_\_\_  
Dr.

\_\_\_\_\_  
Dr. Alberto Flórez-Malagón

The thesis by

**Eduard Arriaga-Arango**

entitled:

**Temporalidades múltiples en la encrucijada: Representaciones artísticas de lo afro en Latinoamérica y el mundo hispánico en la globalización contemporánea**

is accepted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

\_\_\_\_\_  
Date

\_\_\_\_\_  
Chair of the Thesis Examination Board

## Abstract

Nowadays talking about national, racial or gender identities and its representations is quite difficult due to current global-local dynamics of cultural formation. In that sense, approaching to these issues requires the use of comprehensive theories and complex tools in order to forge a better understanding. My dissertation explores some artistic representations of 'afro' in the Hispanic world (or the culture built upon the legacies of Africans and African-descendants in the New World and especially in the Caribbean) during the current stage of globalization. In my dissertation, I argue that afro-artistic contemporary representations are overcoming traditional ones -bound to race as a biological signifier- and instead, they have become complex works where several cultural, transnational and temporal values overlap with each other in their configuration. Through the study of writers, artists and musical groups such as Ricardo Aleixo (Brazil), Yvonne America Truque (Colombia-Canada), Donato Ndongo (Guinea-Spain), ChocQuibTown (Colombia), Voodoo Souljhas (Colombia), Liliana Angulo (Colombia) and Fabio Melecio Palacio (Colombia), among others, I was able to establish a complex initial model to understand contemporary processes of artistic representation. Likewise, under a trans-disciplinary framework (which combines theories of Social Sciences, Humanities and Complexity) I had the opportunity to discuss varied themes such as Afro-Latin American and Caribbean identity, literary and artistic representation, Latin America and globalization, cultural transmission, gender, and Latin American cultural industries among others.

## Keywords

Afro, Latin America, Hispanic, Digital Humanities, Cultural Complexity, Artistic Representation, Art, Literature, Music, Spain, Colombia, Brazil, Canada, Globalization.

## Acknowledgments (if any)

A las fuerzas extrañas que alumbran nuestros caminos y los hacen cada vez más plácidos aunque sean tortuosos. A cada una de las personas que se interesaron en mi voz y en la de aquellos que a través de este trabajo hablaron. A Juan Luis Suárez y al Complexity Lab por emprender proyectos innovadores, atractivos e incluyentes. A mi familia, y en especial a Mar y a Nico que aguantaron noches sin compañía y me apoyaron en cada etapa de este proceso.

Ellos son los verdaderos autores de estas páginas.

# Tabla de Contenidos

<b>CERTIFICATE OF EXAMINATION</b> .....	ii
Abstract .....	iii
Acknowledgments .....	iv
Tabla de Contenidos .....	v
Lista de tablas .....	viii
Lista de figuras .....	ix
Lista de fotos .....	x
Lista de apéndices .....	xi
Introducción .....	xii
Capítulo 1 .....	1
1 Narrativa, transmisión cultural y complejidad en el mundo afro-hispano- latinoamericano contemporáneo .....	1
1.1 Lo afro-hispano-latinoamericano: entre máscaras y creolización. Unificación de lo diverso .....	9
1.2 Narrativas, transmisión cultural y la construcción de lo afro .....	29
Capítulo 2 .....	38
2 Temporalidades múltiples, cruces complejos: tiempo, globalización y la cuestión de lo afro .....	38
2.1 Tiempo: objeto, proceso, o de la movilidad incansable del mundo .....	40
2.2 Tiempo afro: de lo lineal a lo simultáneo .....	50
2.3 Arte y temporalidad .....	60
2.4 Entre unificación y diversidad: globalización central, globalización periférica ...	68
Capítulo 3 .....	75
3 La red de representación artística de lo afro: un modelo con base en mapas de tópicos .....	75

3.1	Reorganización de la información compleja: los mapas de tópicos y la construcción de lo afro.....	76
3.2	Prominencia, centralidad y conectividad. Algunos análisis del modelo ‘la red de representación artística afro’ .....	96
	Capítulo 4.....	114
4	Representaciones de lo afro y representaciones afro: mediaciones globales.....	114
4.1	Antropofagia y ruptura artística: reinventando la carne de un esqueleto llamado África .....	115
4.2	Nodos ‘periféricos’: rearticulando la representación artística de lo afro.....	133
	Capítulo 5.....	145
5	Afro música y arte: construyendo una revolución local-global .....	145
5.1	Música nacional y mundos globales: lo afro-colombiano en movimiento .....	146
5.2	ChoQuibtown, Voodoo Souljha’s y el fenómeno cultural Ayara: entre chirimía, hip-hop, y reggae. ....	151
5.3	Viaje sin mapa: algunas representaciones de lo afro en el arte latinoamericano contemporáneo.....	180
	Capítulo 6.....	204
6	Exilio, performance y tecnología: movimientos en la red de representaciones artísticas de lo afro .....	204
6.1	Reafricanización poética del destierro .....	205
6.2	Lo afro-europeo: tradiciones y modernidades globales. Una visión africana de la red .....	218
6.3	Performance, poesía sonora y la representación de lo afro-brasileño .....	230
	Conclusiones.....	246
	Bibliografía .....	257
	Apéndices.....	276
	Apéndice A: Lista de asociaciones, modelo ‘red de representación artística de lo afro’	276
	Apéndice B: Tópicos básicos, modelo ‘red de representación artística de lo afro’ .....	277
	Apéndice C: Relaciones finales, modelo ‘red de representación artística de lo afro’ ....	282

Apéndice D: Lista de textos usados para construir el modelo inicial ‘red de representación artística de lo afro’ .....	285
Notas .....	288
Curriculum Vitae.....	311



## Lista de tablas

Tabla 1 Resultados sin filtrados.....	108
Tabla 2 Análisis considerando agrupación en países.....	109
Tabla 3 Resultados eliminando los países.....	110
Tabla 4 Influencia de las instituciones.....	111
Tabla 5 Influencia de los países.....	112

## Lista de figuras

Figura 1 Interdependencia de mundos en Wandora.....	90
Figura 2 Sistema básico de funcionamiento de un topic map en Wandora.....	93
Figura 3 Modelo "Red de Representación Afro" .....	97
Figura 4 Sub-red "Obras" .....	97
Figura 5 Centralidad por transferencia.....	99
Figura 6 Centralidad por cercanía.....	100
Figura 7 Valores de modularidad.....	103
Figura 8 Red completa, influencia global.....	107
Figura 9 Análisis final de centralidad por transferencia.....	251
Figura 10 Análisis final de modularidad.....	253

## Lista de fotos

Foto 1 Liliana Angulo. “Autorretrato”. Serie <i>Objetos para deformar-Labio</i> .....	187
Foto 2 Liliana Angulo. Serie <i>Negra Menta</i> .....	189
Foto 3 Liliana Angulo. Serie <i>Mambo Negrita</i> .....	193
Foto 4 Liliana Angulo. <i>Negro Utópico</i> .....	195
Foto 5 Fabio Melecio Palacio. <i>No todo es lo mismo, no todo tiene la misma significación</i> .	197
Foto 6 Fabio Melecio Palacio. <i>África Mía</i> .....	199

## Lista de apéndices

<b>Apéndice A:</b> Lista de asociaciones, modelo ‘red de representación artística de lo afro’...	276
<b>Apéndice B:</b> Tópicos básicos, modelo ‘red de representación artística de lo afro’ .....	277
<b>Apéndice C:</b> Tópicos básicos, modelo ‘red de representación artística de lo afro’ .....	282
<b>Apéndice D:</b> Lista de extos usados para construir el modelo inicial ‘red de representación artística de lo afro’ .....	285

## Introducción

En una entrevista con Linda Martín Alcoff, Lewis Ricardo Gordon, profesor de Africana Philosophy en Brown University, afirma que el estudio de las culturas afro-descendientes, tanto en Latinoamérica como en Norteamérica, Asia, Europa y Oceanía, ha estado preso del desconocimiento de las comunidades afro-descendientes. Asimismo, asegura que el estudio de las mismas ha estado basado en un enfoque simplista (“A philosophical” 6). Según Gordon, una vez en Howard University fueron invitados dos de los más importantes académicos estadounidenses en el estudio de las culturas afro-descendientes: Cornel West y Henry Louis Gates. Su presentación fue, desde luego, exitosa en términos de concurrencia, pero en la sesión de preguntas, un profesor que trabajaba para Howard en ese momento levantó la mano e hizo un comentario significativo: “You know, there are millions of black people in the Americas and in North America who do not meet the description of a black person you hold” (5). Para Gordon este es un ejemplo contundente que demuestra cómo la investigación de lo afro-descendiente –sobre todo en la academia norteamericana, específicamente la estadounidense- ha estado marcada por una ficcionalización de las comunidades estudiadas. Una creación ficcional basada en la narrativa “of the Civil Rights movement, of a purely black Baptist community that migrated from the South” (5).

Contrario a esta idea simple y desligada de los procesos diversos de la realidad cultural de nuestras sociedades, Gordon apela a remarcar los constantes cambios que se presentan en el proceso de emergencia de las comunidades afro-descendientes. Él sostiene que “wherever people go, they mix in with the communities that are local, and in that mixture they create cultural formations. So for us, if you are going to look at the African diaspora in the Americas it means you have to look at its intersection with Native America, Latin

America, Europe and the complexities that connect through Asia” (7). En ese sentido, Gordon hace un llamado a revisar la narrativa de pureza en los polos de la tradicional ecuación racial blanco-negro. Asimismo, propone la reevaluación de los mitos divisorios entre Norte América como el espacio de las purezas (blancas, negras, asiática, hindúes, etc.) y Latinoamérica como el reino donde se practica la democracia racial. Ni lo uno ni lo otro tienen bases reales en un mundo en movimiento, en permanente mezcla y gobernado por gramáticas clasificatorias, así como por semánticas destructivas. Su conclusión, como propuesta a la vez académica, política, estética, filosófica y social es que “you can not study these formations in terms of a singular episteme or a singular disciplinary trope” (7).

La posición de Gordon, desde luego, tiene que ver con las dinámicas del mundo en el que vivimos. Un mundo cuyas características implican migraciones constantes, ruptura de los ordenes nacionales y, por lo tanto, de las estructuras modernas, así como de las representaciones sociales y culturales relacionadas con ellas. Un mundo cuyos objetos de investigación ya no corresponden con la ficción epistémica de la uniformidad, la permanencia y la invariabilidad –mucho menos en las ciencias sociales y humanas. Un espacio planetario en el que lo que se consideraba conocimiento válido se ha comenzado a relativizar, causando fracturas por las cuales asoman otros pensamientos y perspectivas no tomadas tradicionalmente en cuenta.

En ese sentido, el aporte de Gordon no es ni único ni exclusivo. Tanto intelectuales como movimientos sociales alrededor del mundo están, hoy por hoy, cuestionando la organización de las ciencias en tanto sistemas simbólicos de conocimiento, así como las estructuras sociales nacionales, trans-nacionales y globales. Ejemplo de ello son el grupo poscolonial surgido en la India, así como el decolonial surgido en Latinoamérica/Estados

Unidos (Castro-Gómez, *Giro 7*), interesados no sólo en revisar y cuestionar los discursos hegemónicos surgidos en las colonias, sino proponer alternativas de pensamiento surgidas desde ‘el margen’. Asimismo, los movimientos indígenas y afro-descendientes en México, Guatemala, Colombia, Ecuador, Bolivia, Perú, se muestran como ejemplos concretos del proceso de ruptura y transgresión de los límites impuestos a lo largo de la historia social y política de Latinoamérica.

Todos estos ejemplos están relacionados con la globalización como dinámica de intervención, transformación, comunicación y conexión. Dinámica que no es ni única ni uniforme, sino que, basada en su misma acción, nos lleva a pensarla como tal. Muy por el contrario, la globalización como proceso cultural, social, económico, político, etc., implica la interacción de un sinnúmero de escalas de acción e interpretación. Stuart Hall, a propósito del tema, ha dicho que “I think that is what we are moving into: not the unity of the singular corporate enterprise which tries to encapsulate the entire world within its confines, but much more decentralized and descentered forms of social and economic organization” (30). Es decir, eso que conocemos como globalización, como una dinámica aparentemente homogénea y con fines definidos, obedece más a la descentralización como valor con nuevos visos, que se incorpora en las diferentes escalas de forma diferente.

Como instancia de lo anterior está el hecho de que el mundo no es ni único ni unidireccional. Es un mundo basado en escalas y, por lo tanto, la globalización funciona de igual forma. Más que superar o dejar otras dinámicas culturales atrás, la dinámica global se convierte en una especie de red que va y vuelve, que junta espacios y tiempos, niveles y sub-niveles. Por ejemplo, aunque parece como si estuviéramos en una época en la que la razón gobierna, es muy difícil explicar por qué sigue existiendo no sólo una preocupación por lo

religioso, por lo espiritual y por lo no-racional, tal como apunta el mismo Hall (30). No obstante tales preocupaciones no-racionales, gracias a la dinámica global, se convierten en empresas, en una serie de prácticas, mediadas por las conexiones globales. Dichas conexiones se expanden no sólo en la vida del ferviente más humilde, sino que se conectan con el poderoso jefe religioso y político (una coexistencia innegable en la actualidad) que anuncia el fin del mundo tal y como lo conocemos. Es decir, la globalización no tiene nada que ver con la visión lineal de la superación de etapas, sino con la interacción de lo nuevo con lo viejo, de lo local con lo global. Eso es lo que Hall denomina la interacción entre “old and new identities, old and new ethnicities” (*Old* 41).

Frente a dicha dinámica surgen, desde luego, diferentes posiciones. Algunas de ellas ven dicha dinámica como un proceso productivo. Otras la observan con cuidado y proponen posiciones de vigilancia. Otras tantas, por su parte, caracterizan a la globalización como una dinámica que debe ser rechazada y que, solamente, revela la matriz colonial del proyecto moderno (Escobar, *La invención*). Cada una de ellas analiza el fenómeno o fenómenos relacionados, desde diferentes perspectivas. Pero lo importante, en este instante, es que la dinámica misma de la globalización implica la reordenación espacio-temporal del mundo, y con ello, la reordenación de los sistemas culturales humanos.

En ese sentido, el estudio, la investigación y la producción académica sobre identidades, culturas, historias y discursos, reclama la emergencia de métodos que den cuenta de la multiplicidad del mundo contemporáneo. Gordon, desde la filosofía afro-americana y africana, Castro-Gómez, Mignolo, Quijano, Spivak, Lao-Montes, entre otros, son muestra de esa búsqueda cuya intención es responder preguntas que emergen con las reordenaciones.



Es precisamente allí, en ese espacio de rupturas, búsquedas, coexistencias y re-apropiaciones, donde el presente trabajo está situado. El objetivo central del mismo es indagar por una idea, una representación cuya definición y lugar en el orden de las representaciones culturales tradicionales no era puesto en duda: lo afro. Esta imagen ha estado tradicionalmente relacionada con lo negro y con lo que este valor cromático implica como valor social, por lo menos en sociedades donde la diferencia racial es fundamento para la clasificación social.

Como señala Peter Wade al estudiar dichas imágenes en el contexto de la tradición colombiana en particular, la negritud, como categoría visible y clasificable dentro de las sociedades latinoamericanas, es la que genera, en cierta medida, la idea de ‘África’, de lo afro. “África es un elemento simbólico importante aunque vago, en el cual diversos elementos se combinan, a manera de un montaje, en un proceso ‘consciente’ de formación de identidad...” (*Comprendiendo* 173). Es decir, lo afro se convierte en una forma de identificarse, de apropiarse de un lugar en el espacio excluyente de la nación. Además de ello, la idea de lo afro como forma de ajustarse y de entrar en lo nacional recurre a la superación de dicha formación social a través de las relaciones transnacionales en las cuales se fundamenta. En ese sentido, lo afro se puede pensar como una idea fundamentalmente global, cuyas actualizaciones locales la convierten en un significante flotante en el mundo de las representaciones culturales.

Esta empresa, en sí misma, formulada de tal manera, se presenta como un proyecto inabarcable. Es por ello que, con el ánimo de llevar a cabo el análisis de forma más productiva, hemos decidido reducir y focalizar nuestro ángulo de visión: preguntaremos ¿Qué es lo afro en términos artísticos?, ¿Cómo son sus representaciones?, específicamente en

contextos como Colombia, Brasil, España y Canadá durante la globalización contemporánea. En ese sentido, la focalización sobre el arte nos permitirá no sólo revisar comportamientos éticos, estéticos y políticos en la representación de una imagen étnico-cultural. También, si lo consideramos como campo de luchas (Bourdieu 21) donde se establecen rupturas simbólicas con los órdenes establecidos, nos permitirá inferir el comportamiento de las dinámicas de representación a partir de las cuales se inventa, se clasifica, y se transmite información cultural.

Así, lo afro considerado como un sistema de ideas, imágenes, técnicas, temáticas y formas de hacer, se consolida como un sistema de información cultural susceptible de ser transmitido y ocupado por sujetos procedentes desde diferentes latitudes y temporalidades. Eso es precisamente lo que llamaremos dentro de nuestro trabajo presentes múltiples o temporalidades múltiples, a partir de las cuales se construyen emergencias culturales. Esta idea se refiere fundamentalmente a la consideración de las coexistencias como punto fundamental de partida para la configuración o emergencia de imágenes de lo afro. Coexistencias de sujetos con diferentes percepciones temporales y organizaciones culturales que dan vida a las ideas, imágenes y técnicas referidas anteriormente, y que se encuentran bajo el significante de lo afro. Todo ello nos lleva a superar el problema de lo racial como limitante físico referente al color de piel y a valores genético-biológicos (Wade, *Human* 158), y, por el contrario, nos pone en la senda de lo simbólico, de lo cultural y de lo ‘memético’<sup>1</sup>.

De acuerdo con lo anterior, y en términos concretos, este trabajo analizará la imagen o las imágenes de lo afro que algunos autores y artistas, en las regiones señaladas, han generado. En ese sentido, el arte será visto como lo hemos definido más arriba y, sobre todo, desde una perspectiva relacional. Esto nos permitirá superar la idea romántica del artista

como genio, o de la musa como espíritu inspirador de las ideas e imágenes estéticas. Así, la obra será considerada como producto de un sujeto que no crea en el vacío sino que, gracias a la interacción con agentes e instituciones, genera piezas simbólicas a las que se les puede asignar el carácter de obra, de arte, gracias a la recepción, al contacto social y a la relación con unas reglas culturales preestablecidas y transmitidas de generación en generación. Así, analizaremos manifestaciones literarias, musicales y visuales, en pos de superar la centralidad de la letra como elemento de representación dominante.

De otra parte, tomando en cuenta la discusión acerca del reclamo por focalizaciones epistémicas diferentes, así como por métodos que den cuenta de esas complejidades y movibilidades del mundo contemporáneo, el presente trabajo se basará en un marco “trans-disciplinar”<sup>2</sup>. Esto quiere decir que consideraremos elementos tradicionales del análisis narrativo, semiótico y artístico, junto con datos, procedimientos y abordajes propios de la teoría de la complejidad, así como de las humanidades digitales<sup>3</sup>. Esta última podría considerarse como una de las vertientes que más informa el presente texto. De alguna manera, el mismo puede considerarse como un intento para formalizar propuestas de clasificación, análisis y visualización de la información, surgidas de los “fundamentos” de esta última vertiente trans-disciplinar.

El lector encontrará un trabajo dividido en seis capítulos fundamentales. El primero “Narrativa, transmisión cultural y complejidad en el mundo afro-hispano-latinoamericano contemporáneo”, se encarga de presentar el problema básico desde donde se articula el trabajo. Asimismo, analizará algunas narrativas contemporáneas sobre lo afro surgidas en el Caribe y en Latinoamérica, con el fin de establecer puntos de partida para la identificación de dicho componente a lo largo del texto.

El segundo capítulo, “Presentes múltiples, cruces complejos: temporalidad, globalización y la cuestión de lo afro” abordará el problema de la temporalidad como la base para pensar lo afro en un momento en el que tanto el tiempo como el espacio han sido reordenados. Además, revisaremos algunas visiones sobre la globalización y su temporalidad, para, finalmente, establecer ‘una’ posición temporal de lo afro, caracterizada por la multiplicidad como forma de ser.

En el capítulo tres “La red de representación artística de lo afro: un modelo con base en mapas de tópicos”, construiremos un mapa de tópicos como herramienta propia de las humanidades digitales para visualizar la información de base con la que trabajaremos. El mapa partirá de una focalización general sobre la representación artística de lo afro en Latinoamérica, el mundo hispanico y el Caribe, llevada a cabo a partir de más de cien textos de carácter literario, periodístico y crítico. Dicha información es focalizada más hacia los movimientos artísticos que, tradicionalmente, han sido considerados afro o representantes de lo negro en las regiones nombradas. Éste, junto con el capítulo cuatro, nos permitirá establecer una base histórico-literaria de la dinámica de representación de lo afro en el arte, para luego desarrollar análisis puntuales de autores y obras más contemporáneas, mediados por otros elementos globales.

El capítulo cuatro, “Representaciones de lo afro y representaciones afro: mediaciones globales”, retoma dos de los nodos más importantes de la red resultante: la negritud y Cuba, para analizar algunos de sus componentes y elementos fundamentales en la representación artística de lo afro. La selección fue llevada a cabo con base en los resultados obtenidos por la visualización del capítulo tres, así como con base en diferentes tipos de análisis de la información recolectada.

En el capítulo cinco, “Afro música y arte: construyendo una revolución local-global”, se analizan las representaciones de dos grupos musicales colombianos, así como de dos artistas visuales también colombianos. Los análisis llevados a cabo se basaron en elementos musicológicos así como en análisis semióticos de las propuestas visuales. Fue evidente, a partir de los mismos, que estos artistas usan narrativas multiculturales, y desarrollan sus representaciones desde intersecciones temporales, con el fin de des-estructurar los estereotipos raciales, creando, al mismo tiempo una identidad de lo afro que reclama diversidad.

Finalmente, el capítulo seis, “Exilio, performance y tecnología: movimientos en la red de representaciones artísticas de lo afro”, se ocupa de revisar las representaciones de lo afro mediadas por factores tan variados como el exilio o la migración y la tecnología. Para el desarrollo del mismo nos focalizamos en tres autores fundamentales: Ivonne América Truque (colombo-canadiense), Ricardo Ailexo (brasileño) y Donato Ndongo (equato-guineano-español). A través del capítulo se mostrará cómo la movilidad real del sujeto implica la movilidad simbólica de una señal que, como su nombre lo indica, está incrustada en los cuerpos y en las mentes de los sujetos denominados afro.

La lectura de este texto es una invitación a recorrer el espacio de las representaciones, de las invenciones y de las clasificaciones, con el ánimo de generar otras formas de visualizar lo que parece ya visto. El lector será el protagonista del viaje que se inicia en este momento. Será el lector el que, tras enfrentarse a sus conceptos preestablecidos y trascenderlos, podrá decidir el valor del presente trabajo y sus implicaciones en el campo del conocimiento.

## Capítulo 1

### 1 Narrativa, transmisión cultural y complejidad en el mundo afro-hispano-latinoamericano contemporáneo

Las revisiones contemporáneas sobre la cultura en general y sobre la hispánica en particular, están signadas por una visión conservadora y casi clásica del asunto. En el mejor de los casos –el de los estudios culturales, fronterizos y poscoloniales- los enfoques contemporáneos intentan huir de los límites disciplinares e invocan métodos para focalizar los objetos investigados, intentando construir visiones más complejas de los mismos. Tal es el caso de los estudios transatlánticos, que desde su perspectiva histórico-historicista, proponen considerar la existencia de América y del mundo hispánico en particular como el producto de relaciones que van más allá de la imposición o de la visión colonial propuesta por otros enfoques. A propósito Julio Ortega, promotor en Norteamérica de los mismos, dirá, en la presentación de la revista *Signos Literarios y Lingüísticos* del 2001, que “las disciplinas todas son hijas de su tiempo”, así como “los objetos artísticos y culturales en general dicen más de sí mismos bajo la luz mediadora de una luz menos rígida, capaz de abrir los límites del objeto tanto en su linaje histórico como en su naturaleza formal” (8).

Es claro, desde la lectura que hace Ortega, que el asunto de la cultura vista desde la contemporaneidad merece un abordaje más arriesgado y, por lo tanto, transgresor de los límites disciplinarios históricamente asignados. En ese sentido, la cultura en general sería el producto en formación y en movimiento de los constantes encuentros entre pueblos, modos de clasificar, de simbolizar y de representar que traspasan límites tanto temporales como espaciales. Visto de este modo, el estudio de los productos y los procesos de dicha cultura

no puede ser ni tan ‘simple’ ni tan ‘directo’ como la tradición literaria, antropológica y sociológica lo ha intentado mostrar hasta el momento, a través de una racionalidad particular. Por el contrario, el estudio de las realidades, los sistemas y los procesos simbólicos, sociales y humanos requiere la colaboración interdisciplinaria en pos de analizar lo que en su existencia misma es complejo.

En esa misma línea encontramos los estudios culturales, poscoloniales y fronterizos, quienes enfocan las manifestaciones culturales desde una relación interdisciplinaria. La intención de los mismos es, desde luego, mirar ese complejo llamado cultura en un sentido amplio y abarcador. No obstante, tanto los primeros –los transatlánticos- como el grupo de los nombrados posteriormente, siguen adoptando no sólo posiciones dicotómicas y simples sino metafísicas e inasibles. Muestra de esto último son categorías como “hibridez” (García Canclini), “doble conciencia” (Gilroy) o “imposición-alienación de los medios de comunicación” (Barbero, Monsivais, Richard entre otros). Es decir, es claro que muchos latinoamericanos, europeos, africanos y sujetos de otras culturas han “observado-experimentado” eso llamado hibridez en la moda contemporánea y en las prácticas rituales de las urbes-rurales globalizadas. Asimismo, otros sujetos –inmigrantes o sujetos desplazados en el tiempo y en el espacio- han tenido una sensación de doble (y tal vez múltiple) conciencia, al sentirse arrancados de su lugar de origen y puestos en nuevas coordenadas que los enfrentan al idilio, a la memoria y al anhelo. Sin embargo, lo que no queda muy claro a partir de categorías como las señaladas es su funcionamiento en latitudes particulares y reales. Frente a ello surgen preguntas puntuales como ¿Dichas categorías culturales funcionarían de igual manera en cualquier contexto?, ¿Cómo sería su funcionamiento en diferentes espacios y tiempos?, ¿Cuál sería la influencia de los procesos

de movilidad, cambio e híper-comunicación propios de la globalización contemporánea?, ¿Sería posible generalizar una visión de lo cultural –no importa si es clásica o ruptural– sobre la diversidad misma de lo humano que cambia y produce emergencias continuas?, etc. De cualquier manera, las respuestas parecen no estar claras ni ser de fácil acceso, lo que nos lleva a pensar que al interior de los estudios descritos siguen encontrándose algunos elementos esotéricos que funcionan en pos de la generalización de resultados particulares.

El caso de lo afro como cultura transatlántica, así como de los estudios que la han focalizado, parece no ser muy diferente. En la mayoría de los casos – y hablo de los estudios literarios, antropológicos, sociológicos así como de su relación dinámica e interdisciplinaria a través de la matriz de los estudios nombrados anteriormente– se aborda el problema desde la visión de resistencia y de consolidación de una contracultura. Ejemplo de ello son los ya clásicos trabajos de crítica literaria y cultural escritos por Marvin Lewis, Richard Jackson, Ian Smart, Laurence Prescott, Miriam DeCosta Willis, Josaphat Kuyabanda, entre otros. De igual forma, trabajos cuyo centro de atención no es la producción artística sino la organización social y las estructuras antropológicas de las comunidades afro-descendientes adoptan una visión similar. El trabajo de Charles Green (1997), y el más reciente, desarrollado por las profesoras Clarke and Thomas (2006) son muestra de ello. Lo afro se ha visto no como un lugar simbólico, cultural, social y político donde se encuentran múltiples voces –cuyo origen es a veces desconocido–, y donde emergen realidades diferentes a las imaginadas (muchas veces ni tan siquiera imaginadas por una lógica particular), sino como el espacio de la resistencia a partir del cual se le hace oposición a lo que González Echeverría ha denominado “the voice of the master” (14).



De otra parte, la focalización que se lleva a cabo sobre estas categorías culturales, sociales y políticas está basada no sólo en presupuestos sino en visiones unificadoras y, hasta cierto punto, simplificadoras. Ejemplo de ello es la clasificación pan-africanista llevada a cabo por académicos y comentaristas como Runoko Rashidi, quien propone que pueblos tan diversos y dispares como los africanos, los rusos, los asiáticos del sur así como algunos latinoamericanos pertenecen a la categoría de lo ‘Africoid’ (*Global*). El argumento fundamental de tal clasificación es la dispersión global de lo africano a través de las migraciones milenarias de dicho pueblo, sumadas al contrabando de personas del que fueron víctima no sólo los africanos sino otros pueblos negros en el proceso de la trata esclavista. Infortunadamente, el elemento fundamental que olvidan algunos académicos pan-africanistas y afrocentristas tiene que ver con los diversos contactos que tales pueblos han tenido a lo largo de la historia, así como con las diferentes experiencias acumuladas por los mismos. De igual manera, el eco de tal generalización se hace cada vez más fuerte, estableciéndose como base para la consolidación de mitos nacionales y de proyectos políticos como algunos de los llevados a cabo en Latinoamérica en relación con los grupos afro-descendientes. Proyectos que, en muchas ocasiones desconocen la diversidad misma de lo que ellos han llamado afro y relacionado únicamente con el mito de lo africano, dejando por fuera elementos culturales inseparables como lo indígena<sup>4</sup>.

De acuerdo con lo anterior, en el caso de lo afro parece haber un credo unificador: cuando se habla de los objetos y realidades agrupadas por tal categoría se hace referencia al lugar común de la procedencia (África como realidad geográfica o como mito) y a la piel negra como símbolo físico general. En ese sentido, los estudios sobre tal componente cultural parecen tener el camino ya demarcado: hablar de lo afro como algo ya definido por

el color de piel – es decir son estudios que hablarán de ‘negros’-, y por los elementos africanos actualizados gracias a esos hombres ‘negros’ en el nuevo mundo. Así, algunos de los estudios más tradicionales en el ámbito de lo artístico parecen estar comprimidos y marcados por la restricción del imaginario sobre lo ‘negro’ en particular y sobre lo afro en Latinoamérica, así como en otras latitudes de la diáspora.

Desde luego, el asunto resulta ser mucho más complejo, y sobre todo cuando procesos de representación como los descritos son llevados a cabo en espacios diversos, con un sinnúmero de influencias culturales, y fuertemente conectados a las redes globales de intercambios<sup>5</sup>. Tal es el caso del mundo global generado desde el siglo XIV y tal vez antes –teniendo la trata de esclavos como un fenómeno puntual dentro de tal proceso- y que con nuevas dinámicas y valores se ha extendido hasta nuestros días. Pero aún más interesante es latino-hispano-América dentro de ese espacio complejo de tiempos y de relaciones, como lugar particular de encuentros, intercambios y generación de nuevas realidades impensadas pero tan autónomas como las que le dieron posibilidad de existencia.

En ese sentido, hablar de lo afro, y de lo afro-hispano-latinoamericano en particular no podría ser tan sencillo como aludir a una herencia cultural y a una apariencia física extendidas en el tiempo y en el espacio –desde esta perspectiva todos los afro son negros, están ubicados en las costas de los continentes, y en países como los del cono sur latinoamericano, o europeos como España e Inglaterra, no existen en tanto sujetos originarios sino como inmigrantes<sup>6</sup>. Por el contrario, esa visión metafísica, caracterizada con anterioridad, merece ser cuestionada y puesta en duda a través de la investigación. Sobre todo porque las limitantes de la determinación racial y geográfica son superadas por la misma dinámica de la cultura que evoluciona o se incorpora en manifestaciones cada vez

diferentes. Es decir, es posible encontrar algunos elementos afro dentro de las narrativas contemporáneas – música, literatura, medios de comunicación, formas de proyectar el tiempo y de pensar en la existencia- sin que ello implique la posesión de unas características físicas particulares; o mejor aún, aquellos que poseen las características de lo que ha sido encasillado como afro, en muchas oportunidades, no hacen evidentes elementos que los diferencien del resto de los sujetos en las manifestaciones simbólicas señaladas con anterioridad.

De acuerdo con ello, analizar, describir y evaluar las representaciones de lo afro a través de manifestaciones artísticas llevadas a cabo en el mundo hispánico y en Latinoamérica durante la etapa actual de la globalización, se convierte en el objetivo fundamental del presente trabajo. La descripción se lleva a cabo con base en el análisis de trabajos artísticos variados tales como piezas literarias, visuales, musicales y audiovisuales producidas en espacios altamente complejos. Espacios en los que elementos históricos, movimientos migratorios y coexistencia de diferentes grupos étnicos toman parte como componentes de una dinámica de conexiones globales constantes.

La pregunta fundamental que ha guiado el proceso de investigación tiene que ver con averiguar ¿Qué es lo afro en términos artísticos durante la etapa actual de la globalización? El proceso para responderla supone considerar no solamente las líneas tradicionales a través de las cuales ha sido clasificada una pieza artística como representante de lo afro, sino el análisis de las narrativas<sup>7</sup> que les han permitido a los teóricos, críticos y académicos establecer clasificaciones étnicas sobre objetos simbólicos y artísticos como los analizados. En ese sentido, a lo largo del trabajo se analizarán algunas narrativas desarrolladas por y/o sobre los grupos pertenecientes al patrón o la dinámica

denominada afro, dentro del contexto de la globalización contemporánea. Con ello se espera determinar cuáles son y a qué se refieren la(s) imágenes artísticas contemporáneas sobre lo afro, y, de alguna manera, las formas contemporáneas de organizar lo artístico y lo cultural a través de redes de significados, redes simbólicas y sociales.

Desde las teorías de la representación artística, sería posible decir que la narración más que reflejar un medio ambiente o un contexto, cumple el papel de prisma<sup>8</sup>. Es decir, la narración más que presentar un asunto particular de forma fidedigna, lo que hace es constituirse en un prisma que genera una refracción, una deformación, una reforma, una puesta en forma, una recreación, etc., de lo representado. Desde luego, ninguna de las alternativas anotadas anteriormente implica la lejanía negativa de una realidad ideal que tal vez sólo existe en la imaginación de aquellos que la piensan. Por el contrario, esta visión artística y social sobre lo narrativo implica considerar tal estructura como una construcción que supone la adopción de una posición frente a un tema o a un problema particular. Por ejemplo, las narrativas sobre el ya famoso y determinante 9/11 –sin importar el canal o el medio a través del cuál se consolidan- implican una posición ante el evento y ante lo que el mismo implica. Así, algunos programas televisivos, documentales y noticias escritas presentan los pormenores del evento como la suma de situaciones inventadas, acomodadas y estratégicamente diseñadas para generar una reorganización global con base en el terrorismo como narrativa e imaginario de clasificación. Dicha posición se presenta como una actitud retórica y discursiva que le permite a las diferentes sociedades y culturas implicadas asumir un juicio y construir una imagen o un banco de imágenes relacionadas con el terrorismo, la etnicidad, la procedencia, etc., y adoptar acciones ‘reales’ frente a ellas. Es decir, aunque las narrativas y las imágenes tengan, inicialmente, un carácter

simbólico, sus consecuencias a mediano y largo plazo son reales e incorporadas en las políticas locales-nacionales-globales, así como los comportamientos sociales y culturales.

Así mismo, a la par de los objetivos y de las concepciones previas, surgen preguntas que no sólo guían el trabajo sino que lo enriquecen, generando espacios de disertación y de conexión entre problemas y formas de solucionarlos. Algunas de ellas son: ¿Hay realmente elementos comunes que nos permitan hablar de un sistema afro-cultural en espacios caracterizados como complejos gracias a la intersección de diferentes flujos culturales? ¿Cómo se representan dichos patrones culturales en sistemas simbólicos como la narrativa, actualizados no sólo en piezas escritas, sino en piezas musicales, audiovisuales, etc.? ¿Hay una representación general de lo afro en el mundo hispánico y en Latinoamérica durante la globalización contemporánea o debemos hablar de una red de representaciones en continuo cambio e interacción? ¿Cuáles son las imágenes que se pueden establecer como dominantes en la representación artística de lo afro durante la globalización contemporánea?

De otra parte, la investigación sobre un objetivo como el planteado, y la disertación de unas preguntas como las formuladas, implican la consideración de varios frentes teóricos, disciplinarios y metodológicos. En este caso, el marco estará enriquecido no sólo por el análisis sociocrítico de algunos de los textos seleccionados como corpus, sino que, a partir de la creación de un marco metodológico interdisciplinario, será posible llevar a cabo el estudio de patrones culturales emergentes, de los cuales la narración es un elemento refractor. Dentro de ellas el factor temporal, como coordenada determinante para la consolidación de posicionamientos, de reglas, de comportamientos, de relaciones, de producciones e interpretaciones de lo producido, será determinante para desarrollar el presente trabajo. En ese sentido, el marco teórico-metodológico está enriquecido por la

teoría de la complejidad o la teoría de los sistemas complejos, algunas teorías neurolingüísticas y antropológicas alrededor de la transmisión cultural, así como teorías poscoloniales y críticas sobre la configuración, dinámica y comportamiento del patrón llamado afro a través de objetos artísticos y simbólicos en particular. Pero aún más importante e innovador, es la relación que se entabla entre las humanidades y las ciencias de la computación (las humanidades digitales), para tratar de mostrar la forma en la que la información –la mayoría de ella textual- fluye y establece redes culturales y simbólicas en donde se generan emergencias culturales.

## 1.1 Lo afro-hispano-latinoamericano: entre máscaras y creolización. Unificación de lo diverso.

Cuando en la academia o en la vida cotidiana se habla de lo ‘afro’ parece ser claro a qué se hace referencia: color, música y sabor. Por lo menos estos tres son elementos discursivos iniciales –estereotipados por cierto- que han determinado el concepto de lo afro como unidad y como un componente más o menos reconocido cuando no soslayado. Desde luego esta visión estereotipada está mediada por fenómenos culturales-comunicativos bastante bien conocidos para nuestra época. No obstante frente a tal pre-supuesto –o discurso previamente supuesto, evaluado y determinado- es importante establecer una afirmación categórica: lo afro es una construcción cultural ligada a los movimientos globales generados en los siglos XIII o XIV de nuestra era. Es decir, antes de esos procesos económico-políticos de movilidad, compra, venta y desplazamiento –de personas, mercancías o de los dos en un mismo objeto-, algo llamado ‘afro’ (como un patrón cultural) o África como una unidad político-cultural determinada por y determinante con el

patrón señalado, no existía como tal<sup>9</sup>. De acuerdo con ello, cuando hablamos de ‘afro’ como componente debemos empezar a pensar en procesos más complejos de desplazamiento, imposición, transmisión y emergencia cultural que, gracias al contexto en el que surge, comienzan a expandirse por, a lo largo y ancho del Atlántico (así como en otras latitudes seguramente desatendidas hasta el momento).

Tal como lo señala el profesor Bakpetu Thompson, refiriéndose a la trata de personas llevada a cabo desde el siglo XIII como sistema comercial mundial, “...the slave trade era inaugurated by piracy with Portuguese kidnapping Africans in the 1440’s around Cape Bojador” (72). No obstante ese secuestro –*Kidnapping*- se constituye en un proceso más complejo que el simple hecho de tomar unos cuantos sujetos de algunos pueblos organizados en una estructura monárquica similar a la europea –aunque con dioses y variedades particulares. Lo que implica tal robo es la consolidación de todo un “acuerdo” global mercantilista, en el que portugueses-españoles (no muy fáciles de diferenciar para ese momento), holandeses, ingleses, franceses, egipcios, sudaneses, etíopes, y africanos en general, consolidan un mercado internacional en donde se comercia con productos y seres humanos. Desde luego, ese circuito comercial contaba con compradores –europeos y africanos por lo general-, con intermediarios –europeos y africanos-, con mercancía –lugar dejado a los africanos en términos generales-, y con contrabandistas o contrasistémicos –piratas europeos o sujetos surgidos del interminable cruce de caminos culturales.

La dinámica globalizadora comienza con circuitos bien establecidos tal y como concuerdan en señalar Crespi (“Comercio”) y García de León (“Real Compañía”) entre otros: la bahía de Benín, Angola, Cádiz y Sevilla, La Española, Veracruz, Cartagena de

Indias, Buenos Aires, se constituían en los puntos de encuentro más importantes. Pero el contacto con América amplía las perspectivas haciendo que los flujos de información, de intercambio de mercancías y de relaciones interpersonales, culturales y humanas se vuelva más complejo. Es decir, las líneas que se veían ‘claras’ anteriormente se vuelven borrosas, y en otros casos las líneas ‘diversas’ se consolidan en una sola. Tal es el caso de lo ‘afro’ que sólo comienza a existir en la medida en la que los sujetos diversos –de diferentes pueblos, lenguas, creencias, etc.- son reunidos y unificados por acciones y agentes diversos a través de una marca cosificada en principio (esclavo, inhumano o todos los discursos que alrededor de ello se han creado), y, con el pasar de los años y de la organización propia de las sociedades basadas en castas o niveles, llegan a ser catalogados con unas marcas diferentes<sup>10</sup>.

Una de las características más importantes que generó esa ola globalizadora y de desplazamiento, por lo menos en lo que al mundo llamado ‘afro’ se refiere, fue la consolidación de un sujeto dual o, en el mejor de los casos, múltiple. Un sujeto generado gracias al mismo intercambio (lo ‘afro’ como la unidad de diferentes pueblos con las características comentadas anteriormente), quien no sabe si es realmente lo que le han dicho (es decir africano o ‘afro’), lo que recuerda (las memorias de un pasado del que ya no encuentra referentes físicos porque él mismo ya ha sido cambiado así como su ecosistema) o lo que quisiera ser (el sujeto deseado en este caso es el sujeto ‘libre’ que lo esclaviza). Dentro de esa descripción podemos señalar personajes del siglo XVI y XVII tales como Philipe Quaqué, Anton Wilhelm Amo o Jacobus Elisa Capiteu (Bakpetu, 92) quienes salen del continente africano y llegan a Europa, donde estudian y adoptan una forma particular de ver el mundo; desarrollan tratados de lógica, psicología e historia, y hasta



explicaciones teológicas para la esclavitud. O sujetos que de esclavos pasan a desarrollar un papel de hombres mediadores, negociadores y, en algunas oportunidades, letrados, que recorren el mundo o los mundos a los que pertenecen: el africano, el europeo y el nuevo mundo americano. Tal es el caso de figuras como Antonio Duarte, Manuel de Andrade, Senhor Lopes, Ambrosio Vaz y Senhora Bibiana Vaz (Bakpetu, 103) en el mundo afro latinoamericano del Brasil-Portugal, o Juan Garrido, Pedro Fulupo, Juan Bardales, Don Francisco, Pedro y Domingo de la Robe (Boullosa, 2) en el mundo afro-hispanoamericano del resto de la América latina y España. Ya en los albores de la modernidad y de la construcción nacional tenemos a José Martí, Candelario Obeso, y otros tantos que siguen siendo recipientes y generadores de una comunicación de escisión. En Norteamérica encontramos figuras como W.E.B Du Bois o Richard Wright quienes revelan eso que el mismo Gilroy ha llamado “doble conciencia”, y que implica la pertenencia a visiones diferentes en un mismo tiempo y en un mismo espacio. Es decir, una dualidad de tiempos actuando en un sujeto que está buscándose a sí mismo<sup>11</sup>

Todo lo anterior implica un intercambio, una unificación pero, así mismo, la desestructuración de esa unidad, que a largo plazo genera la búsqueda identitaria, la pregunta por el qué somos, qué hemos sido y qué queremos seguir siendo. La forma de responder es evidente para la visión humana: a través de los objetos, de lo único que logra extender nuestra memoria y, en cierto sentido, perpetuarla. Así, entonces, las imágenes representadas en la música, en la pintura, en la literatura y en las acciones registradas en algún tipo de medio o a través de algún tipo de técnica, son percibidas, transmitidas e interpretadas. Se establece entonces lo que Patricia Santana Pinho llama “*the metaphor of the roots*”, que “represents a way of reconnecting a fragmented transnational African

affiliation between family and motherland” (72). Es decir, se presupone la emergencia de un patrón a través del cual se le da sentido a un sistema que no había sido creado por los integrantes internos del mismo, pero quienes finalmente terminan apropiándose y reorganizándolo desde una visión particular. Y eso es claro en lo que Stuart Hall comenta al respecto:

From the Diaspora perspective, identity has many imagined ‘names’ (and therefore, no one, single, original homeland); it has many different ways of ‘being at home’ – since it conceives of individuals as capable of drawing on different maps of meaning and the locating themselves in different imaginary geographies at one and the same time (...). The system of shared meanings which people who belong to the same community, group, or nation use to help them to interpret and make sense of the world (207).

Desde luego, el teórico jamaicano está hablando desde una perspectiva crítica en contra del afrocentrismo garveiano que propone el regreso hacia África, hacia una *motherland* ubicada en un espacio y en un tiempo particular. Como bien se observa, la propuesta de Hall implica la visualización de una especie de mundo simbólico compartido y sistematizado por sus habitantes, ‘no impuesto’, autónomo. Un mundo en el que se establecen unos máximos y unos mínimos, a partir de los cuales se crean unos códigos para transferir información y para crear nueva. Es eso precisamente lo que comienzan a hacer los afro en sus regiones particulares, en sus músicas y en sus objetos simbólicos. Es decir asumen una unidad sistémica impuesta, se la apropian y la consolidan. Esa unidad comienza entonces a reinar en la diversidad propia de los pueblos y de las naciones africanas reunidas a través de la trata esclavista. A partir de ello, un patrón cultural

categorizado como afro determina la familiaridad, la pertenencia a una comunidad y a un mismo sistema interpretativo que hace que sujetos similares se sientan cercanos a otros sujetos que se identifican y que son identificados bajo la misma marca<sup>12</sup>. Pero ese orden establecido a través de sistemas como el colonial hace parte de lo que Saskia Sassen ha sugerido reconocer como “the intersection of multiple spatiotemporal (dis) orders”, en su ya clásico texto “Spatialities and Temporalities of the Global” (221). En esa reordenación las marcas, las identidades y las comunidades parecen entrar en una reorganización generada por acción de la híper-movilidad contemporánea. Eso es precisamente lo que nos lleva a preguntar por categorías aparentemente estables como lo afro. De igual manera nos conduce a la formulación de más preguntas como: ¿Qué es lo afro, artísticamente hablando, en una época en la que, como en la presente ola globalizadora, los grupos y las unidades, gracias a los desplazamientos, a los contactos con nuevas tecnologías y con visiones nunca antes contactadas se ‘desorganizan’ y adoptan nuevos cuerpos, nuevas presencias y por lo tanto nuevas dinámicas identitarias y de transmisión de lo cultural?, ¿Cómo se representa artísticamente lo afro, en una época en la que los flujos de información que implicaban la existencia de tal patrón han sido inevitablemente permeados por visiones otras, haciendo que, en algunas latitudes, se sigan persiguiendo las raíces como una forma pura y primitiva de ser, mientras que en otras se adopta el patrón modernizado o posmoderno de lo afro, representado por música, caderas, tambores y consumo desbordado?

Todas esas preguntas nos llevan a considerar procesos importantes y complejos en la medida en que hay muchos elementos en juego, comportándose de una manera poco predecible desde el punto de vista de la lógica tradicional. Ejemplo de ello es la multi-temporalidad como característica fundamental del cruce cultural en general y de lo afro-

descendiente en particular. Una característica considerada como la coexistencia de múltiples tiempos cohabitando en espacios y en sistemas interpretativos particulares. En ese sentido puede pensarse lo afro desde la propuesta de la profesora Santana Pinho, quien afirma que “more than mere preservers of tradition, black cultures are created through dynamic global fluxes of communication and exchange without losing their African heritage or their black particularity” (84). Esta afirmación pone claramente sobre la mesa los dos elementos fundamentales a partir de los cuales se ha ejercido la caracterización de lo afro a nivel Americano en particular –norte, sur, centro América y el Caribe como parte del mismo complejo geográfico-cultural-, y mundial en general: 1) el de la descendencia africana de los pueblos traídos a América a través de la trata esclavista y de los procesos de la primera etapa globalizadora; y 2) el perfil físico de los mismos, caracterizados por ser negros<sup>13</sup>. No obstante, un elemento de vital importancia señalado por Santana Pinho tiene que ver con la confluencia de líneas o flujos globales que alimentan a las culturas negras, tradicionalmente denominadas como afro. Es decir, dichas culturas son el producto de constantes cruces globales y, por lo tanto, de coexistencias temporales en diferentes latitudes del mundo.

Además de dichas características generales y, en algunos casos, generalizadas, surge la pregunta por las narrativas que subyacen dicha clasificación y, por lo tanto, a la consolidación de imágenes homogeneizadas de lo diverso. En ese sentido, lo afro, que ha sido pensado como puro y permanente, sin cambios y sin mutaciones –para usar un concepto propio de las ciencias biológicas-, se presenta como el resultado de encuentros entre narrativas cambiantes y coexistentes. Narrativas que representan la dinámica propia de las culturas, cuya constante es la movilidad, la mezcla y la relación. Así, se puede pensar

que esas narrativas se han contactado con otras en contextos o en ‘ecosistemas’ culturales complejos, generando formas impensadas. Lo ‘afro’, muy seguramente está en lo llamado ‘blanco’ contemporáneo, en la literatura, en la música, en las formas de bailar, vestir, pensar, proyectar el futuro o recordar el pasado.

De acuerdo con lo anterior, resulta importante revisar dos propuestas fundamentales a nivel intelectual del y sobre el mundo afro, así como sobre las narrativas que lo subyacen. Las dos son propuestas contemporáneas –por lo menos pertenecientes al siglo XX- y relacionadas con los procesos de búsqueda identitaria por parte de los pueblos caribeños y de los afro-descendientes en general. Asimismo, se relacionan con las luchas civiles por los derechos humanos, la conciencia sobre el medio ambiente como elemento fundamental para el entendimiento de lo humano, y la configuración de un movimiento crítico alrededor no sólo de los procesos en los que los afro-caribeños se vieron y se ven envueltos, sino en los propios de las culturas, su intercambio, su imposición y su transmisión. Estas dos son las visiones psicoanalítica de Franz Fanon por un lado, y la visión culturalológica de Edouard Glissant, surgida de la poesía y la literatura, pero desplazándose hacia el cuestionamiento de los procesos coloniales a nivel social y cultural. Los dos pensadores Caribeños –Martiniqueños para ser más precisos- se encuentran en la encrucijada de la pertenencia al no-lugar<sup>14</sup> del Caribe, y la actualización de lo afro como un no lugar dentro de la cultura – o una cultura sin lugar en la amalgama latinoamericana conservadora europeizante. Esto, de alguna manera marca sus propuestas al permitirles llevar a cabo una lectura compleja de la dinámica cultural caribeña, latinoamericana y en general de los mundos afro y no-afro en contacto, en superposición, en amalgama y en constante creación.

El primero, Fanon, psiquiatra, revolucionario y finalmente unido a la causa guerrillera en Argelia, propone un estudio del inconsciente de aquel que ha sido llamado hombre negro por las sociedades a su vez denominadas blancas. Desde la consideración de las propuestas teórico-metodológicas de Jaspers, Lacan y Freud, Fanon intenta demostrar que el mundo negro es un constructo propio de la cultura blanca, basado en la relación histórica de poder sostenida por las dos partes. Con dicho propósito el Psiquiatra Martiniqueño escribe dos trabajos fundamentales: *Los condenados de la tierra*, así como *Piel negra y Máscaras Blancas* (de 1952 la versión francesa original y de 1967 la versión en inglés, en la traducción de Charles Lam). En ellos, de acuerdo con lo que expone Manuel Zapata Olivella en la “Nota explicatoria del autor” a la segunda edición de *Las claves mágicas de América*, Fanon “traspasa la frontera del color para ubicar la alienación en lo más profundo del inconsciente colectivo del colonizado, cualquiera que fuese su color de piel” (2). Esto ya ubica la propuesta del psiquiatra martiniqueño por encima de los presupuestos y de la tradición en los estudios sobre lo ‘afro’ y su diáspora hacia el resto del mundo. No obstante, su visión de lo psicológico y de lo psicoanalítico, sigue, por una parte, atada a la relación del *input* violento y discriminatorio, cuyo resultado lógico es lo colonial y lo dependiente. Por otro lado, debido al enfoque adoptado, la propuesta de Fanon se puede leer como anclada a una especie de categoría metafísica llamada “inconsciente colectivo” –categoría desarrollada por el psicoanálisis desde Jung, Freud y el mismo Lacan, y que se inserta en los estudios literarios formalmente a partir de la década de los 60, con la propuesta de la sociología de la literatura.

En el texto de Fanon, en la traducción de Lam al inglés, es posible encontrar una introducción y ocho capítulos: ‘The negro and Language’, ‘The Woman of Color and the

White Man’, ‘The Man of Color and the White Woman’, The so-Called Dependency Complex of Colonized Peoples’, ‘The fact of Blackness’, ‘The Negro and Psychopathology’, ‘The Negro and Recognition’, y ‘By way of Conclusion’. En general, el autor dentro de la propuesta busca, como ha sido señalado, analizar las psicopatologías de lo llamado negro como construcción social, psicológica e imaginaria. Obviamente, en tanto resultado intelectual de una búsqueda desde la psicología y la psiquiatría, el doctor Fanon utiliza datos empíricos de pacientes tratados por él o por sus colegas, experiencias de su vida cotidiana y de su vida profesional. A través de ellas y de su clasificación – de la sistematización de los pacientes así como de los cuadros médicos conocidos y reconocidos como imaginarios propios de las sociedades coloniales- el psiquiatra martiniqueño arriva a algunas conclusiones determinantes. Así, Fanon logra configurar una estructura en la que definitivamente deja de lado las implicaciones físicas, instalándose en los asuntos simbólicos del ser humano llamado negro. Aborda desde el lenguaje como forma de representar y de ser representado, hasta el reconocimiento del negro como sujeto social, psicológico, simbólico y humano en general.

Su modelo de explicación del hombre negro y, en general del oprimido, del sujeto colonial como él mismo lo llama, supone la existencia de un lugar cultural ya construido desde el cual se clasifica y se discrimina a dichos hombres. Fanon dirá que “and so it is not I who make a meaning of myself, but it is the meaning that was already there, pre-existing, waiting for me (...) In terms of consciousness, the black consciousness is held out as an absolute density, as filled with itself, a stage preceding any invasion, any abolition of the ego by desire.” (134). Así, desde su perspectiva, son evidentes las marcas de una transmisión cultural, de la construcción de un lugar cultural, configurado por los

colonizadores sobre los colonizados. Un ejemplo de ello es el blanqueamiento vivido por las tropas francesas y en general por los aliados –a las cuales perteneció el mismo Fanon- en el momento en que se realizaba el desfile celebrando la victoria sobre los alemanes en la segunda guerra mundial<sup>15</sup>. Asimismo, en dicha afirmación es claro, desde lo psicoanalítico, que ese lugar cultural es básicamente entendido como la conciencia del negro que ha sido llena por el deseo de ser ese otro que lo desplaza, superando el ‘yo’; esto es, el negro no es él mismo porque desea ser otro.

De igual manera, un punto muy importante de su modelo de análisis será el asunto de los cruces temporales –y más exactamente dentro del mundo colonial las imposiciones temporales- como elemento preponderante para comprender la consolidación de una cultura como la del negro o, en términos étnicos más contemporáneos, lo afro. A propósito de ello, Fanon retomará el pensamiento de Joachim Marcus dentro de un texto particular titulado *Structure familiale et comportements politiques*, a partir del cual analiza y plantea la forma en la que el negro configura su cultura. Fanon citando a Marcus dirá:

“For the individual the authority of the state is a reproduction of the authority of the family by which he was shaped in his childhood. Ultimately the individual assimilates all the authorities that he meets to the authority of the parents: He perceives the present in terms of the past (Hasta aquí Marcus citado por Fanon). But- this is the most important point- we observe the opposite in the man of color. A normal Negro child, having grown up within a normal family, will become abnormal on the slightest contact with the white world...” (143).



Por lo menos dos asuntos de inusitada importancia a partir de la cita. Primero, es claro que en el texto que retoma Fanon hay un enfoque tradicional para explicar el asunto de la transmisión social y cultural. La familia y el estado son dos niveles de una misma realidad, dos escalas que se vuelven interdependientes y que, desde una visión clásica weberiana, se verían mutuamente afectadas. Segundo, en esa mutua afección entre los niveles sociales demarcados hay una implicación que podría ser psicológica, pero que en términos concretos adopta un carácter simbólico: la del tiempo, visto como un pasado en el presente o, como lo señala el mismo Marcus, el presente en términos de pasado. Esto es, la cultura o los códigos culturales propios de tales estamentos se transmiten sólo porque hay reflexividad, porque el presente adquiere sentido gracias a las reglas y a los límites fijados por el pasado.

En ese sentido, Fanon, mostrándose convencido y dándole validez a la afirmación, vislumbra la diferencia misma entre el mundo de lo negro y el mundo de lo blanco, diciendo que el proceso del hombre de color implica una imposición temporal. A diferencia del hombre blanco, quien relaciona su pasado con su presente, para el hombre negro, al crecer y al enfrentarse con las autoridades, hay una desconexión con las suyas propias en tanto las que se erigen como su referente lo clasifican como anormal. Anormal quiere decir diferente, en una temporalidad muchas veces opuesta o por fuera de los márgenes propios de la familia y, específicamente del estado como escala a partir de la cual se miden los impactos sociales. Y aún más anormal si se considera la diferencia interna de un grupo imaginado como el negro o el afro, asunto que en términos de Fanon será descrito diciendo “there is not merely a Negro there are Negroes” (Fanon 136). Aunque el lenguaje que usa Fanon sea visto contemporáneamente como colonial en sí mismo –por ejemplo, en el

contexto estadounidense el uso de la palabra Negro es altamente cuestionado y vetado por su sentido despectivo- es claro que lo que pretende el médico martiniqueño es, además de complejizar el asunto monolítico de lo negro, comenzar a asignarle unos 'yo' particulares a sujetos que han sido privados histórica y simbólicamente de ellos.

Como punto final de la propuesta, cuyo fin es concretarla en el mundo de la realidad social y cultural, Fanon considera que el asunto del negro y, en general del colonizado, no es el de buscar una igualdad intelectual y simbólica con el colonizador. Por el contrario, lo que aquel debe buscar es la diferencia o el reconocimiento de su ego, de su tiempo, de su modo de interpretar como forma diferente a la del colonizador. A propósito dice "I as a man of color do not have the right to seek to know in what respect my race is superior or inferior to another race. There is no Negro mission; there is no white burden" (228). Y en el mismo sentido continúa "To many colored intellectuals European culture has a quality of exteriority. (...) I should be very happy to know that a correspondence had flourished between some Negro philosopher and Plato. But I can absolutely not see how this fact would change anything in the lives of the eight-year-old children who labor in the cane fields of Martinique or Guadalupe" (230). A partir de allí es posible generar un sentido no sólo a su búsqueda sino a su lectura del asunto entre el blanco y el negro: lo simbólico, lo psicológico y lo sociológico no tienen sentido si no inciden definitivamente en lo social real, y eso es lo que lo lleva a unirse a la lucha armada guerrillera en Libia. Es decir, el hombre negro, a pesar de que no exista una misión negra como tal, debe desarrollar la misión de recuperarse a sí mismo como sujeto. Hasta aquí la visión de Fanon.

Al respecto de la propuesta se podrían señalar algunos puntos débiles. El primero es que, aunque se preocupe por demostrar que la relación Negro-Blanco está basada en unos

constructos culturales transmitidos y establecidos en el tiempo –es decir, que realmente no existe- el marco de discusión que establece es significativamente comparativo y, por lo tanto actualiza eso mismo que intenta poner sobre la mesa en una forma crítica. Así, se hace evidente la estructura dual básica de la relación racial o étnica discutida. Segundo, y relacionado con el anterior, al considerar el asunto del negro como simplemente determinado y configurado por el mundo blanco en una relación de poder, muestra una figura débil y vulnerable de esa variedad de negros o afros que él mismo señala –esto es lo que podría denominarse una generalización de carácter explicativo. Asimismo, desde la perspectiva del opuesto, el blanco como categoría también está generalizado y, por el contrario, el poder blanco es invulnerable y fácilmente transmisible. Tercero y último punto de observación, esa misma visión dual y casi paralela, hace que el modelo de la cultura afro planteado por Fanon se aleje de la realidad compleja en la que se configuran, reproducen y consolidan las culturas y los diferentes subsistemas culturales.

Por otro lado, el aporte fundamental de la propuesta consiste en concretar el problema de lo afro como más allá de la piel, cuyas implicaciones son psicológicas, simbólicas y sociales, entre otras. Asimismo, la transmisión cultural –vista por Fanon como la transmisión de unos valores entre estructuras sociales como la familia y el estado o en el caso de lo colonial, entre el colonizado y el colonizador- revela un elemento importante a considerarlo dentro del presente texto: la relación temporal. A diferencia de lo que él presenta como imposición, nosotros vemos la misma como una suerte de cruces temporales a partir de los que surgen nuevas formas de representación y de funcionamiento de lo cultural; es decir el surgimiento de códigos multitemporales y en sí mismos nuevos y dialogantes con varios pasados, varios deseos futuros y varios elementos concretos

presentes. Pero entonces esto hace mucho más complejo el concepto de afro –del negro en Fanon- de lo que el pensador francés lo presenta. Es por ello que se hace importante acudir a Edouard Glissant y su propuesta de la creolización a través de la poética de la relación.

Glissant, poeta, ensayista y novelista, también martiniqueño, ha desarrollado una obra bastante interesante alrededor del pensamiento caribeño. Su preocupación, como la del mismo Fanon, la de Césaire y la de los pensadores de las islas o de la región denominada Caribe, es preguntarse por la identidad respecto a sus colonizadores. Además, es importante resaltar que la línea estructurada por estos pensadores no sólo desafía la tradición intelectual de sus metrópolis –occidentales, desde su visión crítica- sino que, a partir de contextos múltiples y diversos, logran configurar modelos de explicación para el mundo complejo de interacciones culturales y reinenciones discursivas en el que se encuentran.

Podríamos decir que la propuesta de Glissant, a diferencia de lo mostrado por la de Fanon, se basa en una visión más compleja y de carácter ‘ecológico’, guiada siempre a formular una nueva forma de discurso para las poblaciones negras y para el mundo caribeño como crisol de encuentros en un nuevo espacio. Esto implica la búsqueda de formas de decir y de representar propias de las complejidades culturales de lo afro, de lo caribeño y de lo latinoamericano y del ser humano en general a lo largo de los órdenes y desórdenes globales.

Penetrando en la poética de la relación como su modelo, Glissant propone la consolidación de la misma a partir de una “política del respeto”. Es decir, un tipo de acuerdo entre el colonizador y el colonizado –en su visión particular sería una política de lo anglófono y lo francófono para con sus colonias, caribeñas en su mayoría- en el que se

presupone la existencia de un rechazo hacia la población negra y en general hacia los subyugados. Pero de la misma forma, se establece un ‘respeto’ tácito en tanto se permite la subsistencia de los mismos primero en la plantación y luego en el *ghetto* urbano. Desde su obra, *Le Discours Antillais*, basada en dicha formulación, comenzará a ver el mundo del cimarrón, del esclavizado escapado hacia un lugar paralelo al del mayoral, como la base desde la cual se puede exigir la consolidación de dicha política. Una política comprometida con el desarrollo de un proyecto mayor que, como lo afirma Carolina Benavente, “es como una teoría de las identidades colectivas que incorpora la expresión histórica que, asimilando el pasado padecido, se proyecta hacia un provenir emancipado” (Benavente 36). Es decir, desde su *Le Discours Antillais* (*Le Discours* o El discurso, de ahora en adelante a lo largo del trabajo), pasando por su obra novelística y cuentística, conforma una propuesta en la que la separación de lo negro y de lo blanco, de lo colonial y lo colonizado, de la cultura occidental-europea y las culturas no occidentales, se ha hecho evidente. Pero lo más interesante es que no propone la extensión de ese conflicto histórico sino la consolidación de una estructura en la que el encuentro de los tiempos y los espacios se convierta en el encuentro de las culturas, la consolidación de la *Créolité*.

Una propuesta como tal implica considerar una visión-otra sobre lo identitario. Una perspectiva que vaya más allá del peso impuesto por una cultura sobre otra; es decir, más allá de la asimilación pasiva de elementos culturales por parte de una cultura colonizada. En ese sentido, el poeta martiniqueño presenta una revisión sobre la identidad como construcción cultural configurada en contactos establecidos entre una comunidad particular, la naturaleza o el medio ambiente como elemento determinante, y, finalmente, la incidencia de otras comunidades –o sistemas culturales- en el desarrollo de esa cultura inicial o de una

nueva. Esto es, lo que Glissant describe e intenta presentar –basado en la reflexión filosófica de Deleuze y Guattari sobre el rizoma- se puede considerar como un proceso dinámico atravesado por la búsqueda del equilibrio. En ese sentido, cuando una cultura ha sido golpeada y se le han impuesto valores de otra diferente, se establece una búsqueda permanente del equilibrio (una búsqueda de la conformidad, del bien-estar en tiempo y espacio). Tal búsqueda implica retrocesos idílicos, aceptación de las nuevas visiones y negociaciones en las representaciones, así como en las formas de apropiarse y de interactuar con el medio ambiente.

Ya que lo buscado es el equilibrio, y éste se pierde cuando hay imposición, el pueblo negro, afro-descendiente, caribeño y, en general, el pueblo subyugado, sigue empeñado en esa búsqueda. Pero esta meta sólo se consigue a través del proceso que Glissant explica como la superación de la “intención histórica” por medio de la invención poética, lo cual lleva a los pueblos colonizados a elaborar una “visión profética del pasado” (135). Es decir, las temporalidades se reúnen en el presente, a partir del cual no sólo recibimos la herencia de la cultura –impuesta o no- sino que tenemos la posibilidad de evaluarla y establecer cambios creativos en la misma. Desde luego, el asunto es mucho más evidente desde el punto de vista del arte, campo desde el cual habla Glissant intentando relacionarlo con las realidades sociales y culturales circundantes. A este respecto, el autor propondrá una forma específica de comprender y de representar los cruces y los surgimientos propios del Caribe, así como de la gente afro descendiente: una novela del nosotros que dé cuenta de las líneas que se encuentran en el espacio discursivo de la literatura y de las tradiciones confluyentes en espacios complejos y diversos. En esa línea, el mismo Glissant en la versión inglesa de *The Poetics of Relation* dirá que “Rhizomatic

though is the principle behind what I call the Poetic of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the other” (11).

Precisamente, como nomenclatura propia de tal proceso, Glissant hablará de una “Poética de la imaginación transcultural”. En ésta, a diferencia de lo que podría pensarse, y en coincidencia con su “visión profética del pasado”, se sugiere no la búsqueda de una esencia original, sino la inmersión de los sujetos en la sincronía-diacronía que se genera en los encuentros. Cuando hablamos de sincrónico-diacrónico nos referimos a la posibilidad que el Caribe como región y lo afro como dinámica cultural poseen en el encuentro de lo multi-temporal durante la convivencia permanente con diferentes grupos a los que influye y que los influye: una convivencia con el otro en lo que Glissant determina como la opacidad (200)

Desde esa perspectiva, el poeta martiniqueño hablará de *Créolité o Antillanidad*, adoptando una posición crítica frente a la negritud –como propuesta africanista melancólica; *Créolité o Antillanidad* como una condición de lo otro en lo cual fue convertido un pueblo que se presume originariamente africano. Un pueblo con dos opciones frente a la ‘tragedia’ del desplazamiento: el retorno a un pasado inexistente (África), o el desvío hacia la metrópoli colonial, opción menos deseada desde su visión. Como punto de fuga frente a tales posibilidades, Glissant plantea el encuentro de las dos como forma de consolidar lo que él, basado en Deleuze y Guatari, llama identidad rizomática (la de las Antillas, el Caribe y Latinoamérica, característica no sólo de los afro-descendientes sino de todas las líneas culturales que se encuentran en el nuevo mundo). A propósito, Glissant, en *El discurso* dirá: “El rizoma no es nómada, echa raíces, incluso en el aire (es a veces un epífito); pero no ser una cepa lo predispone a ‘aceptar’ lo inconcebible

del otro. Otro siempre posible de estar a su lado” (340). Esto es, para Glissant, como un golpe a las propuestas panafricanistas y afrocéntricas propias de la tradición estadounidense e inglesa, o frente a la propuesta garveista de regreso al África, la cultura y la identidad antillanas no implican la consideración de unas raíces puras e incrustadas en el subsuelo de una tradición, sino, por el contrario, la consolidación de una tradición del encuentro, de una cultura que tiene tantas raíces entrecruzadas que ninguna en sí misma está enraizada sino en tanto relacionada con las otras. Más importante es el proceso, la sistematización que el sistema (Benavente 43).

Es claro, hasta el momento, que Glissant está en una posición antagónica frente a lo uno y lo único. Como dirá Patricia Mazeau, caracterizando la obra del poeta martiniqueño, Glissant “impone la visión de un mundo que sobrepasa lo barroco, yendo más allá de la polifonía (con el multilingüismo) y resultando más imprevisible que esas iglesias de América del sur, donde –en palabras de Glissant- *los ángeles son indios, la virgen negra, las catedrales (...) vegetaciones de piedra*” (el énfasis es mío) (Mazeau 73). En definitiva, para Glissant, desde su poética de la relación y desde la propuesta de la *creolité*, la unicidad es la reducción de lo complejo, de lo diverso, de lo intrincado y en movimiento.

Esta propuesta, mucho más contemporánea que la de Fanon, podría ser considerada más cercana a la complejidad propia de los encuentros y de las dinámicas de eso que llamamos cultura. Asimismo, la pureza y la unidad de grupos culturalmente distantes quedan desvirtuadas como elementos preexistentes y definidos. Es decir, en el sentido del presente trabajo, la consideración de algo llamado afro-hispano-latinoamericano no obedecería a una raíz única, a un orden único y mucho menos en espacios de desplazamiento y de encuentros como los del mundo hispánico y Latinoamérica en un



mundo globalizado –esto es, aparentemente unificado en términos económicos, pero con grandes desafíos en términos migratorios, identitarios y nacionales como tal. No obstante, la misma propuesta glissantiana tampoco responde a las preguntas planteadas en el principio del presente trabajo. Además, y a pesar de que considera la relación, el cruce, la convivencia y la interdependencia, no es claro cómo una raíz se une a la otra y cómo se transmite lo que la representa como tal; no es claro qué es, en términos materiales y simbólicos concretos, aquello que representa lo afro en la interacción constante de culturas que se contactan constantemente.

Lo que queda muy claro hasta el momento es, por un lado, que lo afro no se puede referir solamente a un asunto físico-racial. De otra parte, queda claro también que el interminable cruce de culturas genera dinámicas especiales, cuya forma de ser codificadas, de ser relacionadas, proyectadas hacia el pasado y hacia el futuro en conjunción con distintos presentes –es decir, distintas evaluaciones-, implica unos modos de ser nombrada. Lo afro podría ser sólo una de esas dinámicas, en la que las demás raíces y la propia se conectan y se vuelven significativas de acuerdo a contextos, funciones, características y modos de funcionar. Pero para observar tal actividad incesante, es importante tomar elementos simbólicos, elementos que representen, que contengan y comuniquen información codificada como afro o en la que se presuma puede haber una influencia de dicha línea cultural. Es por ello que el elemento fundamental para tal fin serán las narrativas; narrativa en un sentido amplio –no sólo referido a lo literario- y subyacente a la construcción de sentidos y de relaciones simbólicas.

## 1.2 Narrativas, transmisión cultural y la construcción de lo afro

Desde la década de los 60 con los estructuralistas a la cabeza, el asunto de la narrativa tomó una gran importancia. A partir de los trabajos antropológico-literarios de Proop o de Lévi-Strauss, pasando por las propuestas semiótico-literarias de Roland Barthes de Greimas, Kristeva o del mismo Genett, el asunto de la narrativa adquiere matices diferentes y concordantes con los desarrollos de las investigaciones literarias y lingüísticas del momento. Desde luego, los flujos políticos y la división del mundo debido a las tensas relaciones generadas por la guerra fría, marcaron no sólo la investigación en sí misma sino su dinámica de difusión. Tales estudios, así como la visión que los mismos tenían sobre la narrativa, implicaban un punto de vista sobre los sistemas en tanto conjunto de elementos con relaciones recíprocas entre sí, pero que no podían ser analizados en mayor profundidad por las limitantes metodológicas del momento. Es decir, para estos estudiosos lo narrativo tenía implicaciones que iban más allá de los significantes –es decir de lo material o lo evidente desde el punto de vista de los signos y de la comunicación en general-, pero sus investigaciones particulares no lograban salir del objeto material y establecer las conexiones complejas que el mismo, por su naturaleza diversa, poseía.

El asunto referente a este objeto y a sus particulares enfoques se hace más interesante cuando, por acción de los mismos flujos políticos demarcados con anterioridad, lo que para ese entonces se llamó occidente –cuyo centro de pensamiento, de difusión mediática y de poder-, se desplazó hacia las latitudes anglosajonas y norte americanas particularmente. Allí, bajo el predominio de Mieke Bal como una de las principales representantes de este lado del Atlántico de lo que se llama narratología o teoría de la narrativa, se ‘amplía’ el

marco de percepción y se precisan algunos conceptos difusos dentro de los acercamientos precedentes. No obstante, la visión sobre el particular continúa imbuida en el sistema como un todo desconectado y sin exterioridad que lo determine y al cual él mismo determina de alguna forma. Desde luego, los cambios políticos generan cambios de paradigmas científicos y viceversa. Y eso fue precisamente lo que ocurrió con la caída del muro de Berlín y el supuesto fin de la guerra fría. A partir de allí, con la bandera de la posmodernidad en alto, la visión sobre la narrativa tiende hacia el cambio también; Lyotard, por ejemplo, comienza a hablar de narrativa no en términos del significante sino en términos de la comunicación, refiriéndose a cómo el mundo de la cultura –particularmente el mundo generado a partir de la filosofía ilustrada- está construido con base en narrativas políticas, sociales, religiosas, etc. que terminan, desde esa condición posmoderna, cayendo y siendo cuestionadas. Narrativas que se consagran y se cosifican, aparentando ser la realidad. Esa visión entonces hace que los problemas y los aspectos de estudio sobre la narrativa se amplíen, entrando en una dinámica del cuestionamiento social y del poder que la corriente foucaultiana –junto con la de los “maestros de la sospecha” (*Ricoeur*) Marx, Freud, y Nietzsche- heredó y desarrolló con gran diligencia.

No obstante, uno de los últimos intentos más destacados alrededor de dicha reflexión tiene que ver con la propuesta ricoeuriana que dialoga no sólo con la narratología sino con las disciplinas preocupadas por los estudios de la cultura en términos contextuales. Es decir, Ricoeur plantea una visión de la narrativa en términos de construcción, interacción y diálogo cultural, cuyo papel es el de mediar entre esas construcciones simbólico-materiales y el tiempo como la forma propia de la existencia humana. Desde esa perspectiva entonces, por lo menos para la academia norteamericana –estadounidense y canadiense-, para la

latinoamericana y para la europea, se sienta la discusión alrededor de la narrativa como constituyente fundamental de la vida humana y de la vida cultural como forma particular de la misma. Es decir, se ponen en discusión la viabilidad de pensar la narrativa como la forma de construir y representar el vivir humano –lo que Strawson denomina *Narrative Imperialism* -o el contra argumento a favor de la narrativa como estructura fundamental para la construcción de la memoria, de la vida y de la cultura en tanto sistema de información y comunicación. (Eakin 430).

Lo que sí es más o menos evidente es que nuestra vida tiene un contacto significativo con lo que llamamos narrativa desde el momento en que penetramos en el mundo cultural –es decir, desde que la madre en el vientre, comienza a hablarle a su hijo y a ‘contarle’ su pasado, su presente y su futuro. Pero no sólo narrativa en términos del significante como lo veían los estructuralistas, o limitada a la parte lingüística, sino narrativa en términos de construcción de sistemas de almacenamiento de la información, organización de la misma a partir de las lógicas del tiempo y de la de las acciones o los acontecimientos. Es decir, la narrativa entendida en ese sentido implicaría textos, comunicación y difusión de los mismos, agentes que representan, que son representados y que interactúan al interior de las diversas formas sistémicas de información. Es, en todo caso, un proceso fuertemente ligado con los mapas y movimientos mentales-neuronales, lo que implica una relación biológica y simbólica al mismo tiempo. Pero aún más interesante es que las narrativas, vistas desde esta perspectiva, se constituyen en una forma de construcción continua de pequeños eventos, acciones o circunstancias a partir de las cuales vamos modelando la vida en diferentes devenires temporales. Siguiendo a Phelan “Even though I never reach a single coherent grand narrative, and any small narrative I settle on is provisional, this process enables me to

convert my life from one damn thing after another to more manageable clusters of events and their significances”. (Phelam citado por Ekain 184). Es decir la gran narrativa de nuestra vida –si pudiéramos aseverar su existencia- es el resultado de un sinnúmero de *clusterizaciones* o de relación de eventos narrativos que están dominados por el poder cerebral –esto, sobre todo, si entendemos el cerebro no como un órgano desconectado del resto del cuerpo y del medio ambiente sino, por el contrario, como un espacio de conexión y de establecimiento de relaciones entre el interior-exterior de la vida humana.

De acuerdo con lo anterior Ekain dirá “memories share the constructed nature of all brain event, [.....] and every context will alter the nature of what is recalled” (183). En su afán de darle sentido a la narración y a las memorias –constituyente narrativo del ser humano en tanto sujeto histórico-biológico-cultural- el profesor Ekain alude a la relación que las mismas tienen con el cerebro y con sus procesos. Desde luego, esa relación está intrínsecamente ligada a las ‘intromisiones’ y cambios –afortunados y creadores al mismo tiempo- que el contexto implica. Es decir, la narrativa servirá de base para una relación en la que la memoria, equivalente a la percepción mediada por la temporalidad, se encuentra determinada y determina a su vez al contexto, ya sea este natural o cultural (si es que se puede establecer esta diferencia tan tajante sin temor a dejar por fuera del espacio elementos básicos).

Es por ello que la narración es importante para el análisis y para la búsqueda de respuesta a las preguntas por un patrón tan complejo como lo afro. Un patrón que se genera a partir de la unificación de varios pueblos con costumbres y visiones diferentes, pero que comienza a ser narrado –pensado, memorizado y simbolizado- como uno sólo. Así mismo, en el transe de asumir la narración impuesta, y de adecuarse a los nuevos asentamientos

donde son desplazados, los pueblos afro construyen su propia narración que en sí misma implica la coexistencia de temporalidades diferentes no sólo en los cuerpos individuales sino sociales que interactúan.

Finalmente habría que decir que la narración, concretada en el material que sea, implica, hasta cierto punto, la construcción de eso inasible, móvil e indeterminado que llamamos identidad y que nos permite saber quiénes hemos sido, quienes estamos siendo y quienes queremos ser. Desde luego, sin darle todo el protagonismo a la narración, es claro que no es la única forma de construir nuestras vidas sino una parte del gran proceso que ello mismo implica. “We have, each of us, a life-story an inner narrative –whose continuity, whose sense is our lives. It might be said that each of us constructs and lives a ‘narrative’ and that this narrative is us, our identities” (Ekain 184). Y es que precisamente eso parece ser lo que le sucede al afro como unidad-diversidad: construye sus identidades y esas mismas son construidas por los otros, generándole unas posiciones, unas condiciones y unas perspectivas temporales diversas. Es decir, desde el punto de vista de la narrativa y de la relación cultural, lo que llamamos patrón afro es un inagotable – y a veces aparentemente desordenado- proceso de intercambio y construcción de información biológica, neuronal, artística, cultural, utilizada de forma particular sobre unos agentes y en contextos también particulares.

Esos procesos llamados narrativos los encontramos entonces en soportes tan diversos como la música, la letra, la imagen fotográfica-cinematográfica o cualquier otro tipo de sistema simbólico que permita guardar, virtualizar y proyectar información. Así por tanto, lo afro como patrón cultural ha sido transmitido a través de las imágenes que se han construido mediante la música, mediante los textos sobre y desde los afro, y mediante las

imágenes cinematográficas, fotográficas, no importa si su finalidad es el consumo o la preservación –en muchos casos mítica- de la tradición.

Al respecto, algunos ejemplos –que coinciden con lo que Santana Pinho denominó “*Map of Africanness*” o “*Maps of meaning*” (75) por parte de Stuart Hall- son los de la música y la imagen que de la misma han construido los medios de comunicación, las narrativas literarias –o la carencia de ellas-, el turismo de reconexión con lo tradicional, así como las imágenes visuales que construidas por la contemporaneidad acerca del pasado y de sí misma como estación privilegiada en tanto ve, evalúa y determina lo ‘que-pasó’. En ese caso, los afro desde la perspectiva presentada han sido estereotipados como sujetos musicales, extremadamente sexuales, irresponsables, míticos, físicamente mejor dotados, etc. O en la visión mediática contemporánea, lo más afro es lo más cercano a las raíces, a lo tradicional, a la santería, al encuentro con la muerte, etc. Características que han marcado las imágenes producidas por Hollywood a partir de las ideas y de las narrativas de los movimientos afro-céntricos y pan-africanos cuyo centro, como propone Santana Pinho en “*Decentering the United States in the Studies of Blackness in Brazil*” han sido los Estados Unidos (13). Es decir, ser afro desde esa perspectiva mediática tiene más que ver con ser afro-norteamericano que cualquier otra cosa.

Todo lo descrito, por lo tanto hace mucho más complejo el estudio y el análisis de un patrón y de su transmisión en tanto información que no es estática, sino que produce y se reproduce a través de las relaciones humanas. Es por ello que así como proponemos un análisis de la imagen artística de lo afro desde el punto de vista de lo narrativo, también apelamos por la perspectiva de la complejidad y de la simulación en un modelo de

computación, que permita establecer suposiciones respecto a objetos que para las ciencias sociales y humanas han sido inobservables y, por lo tanto, de difícil manejo.

### 1.3 Hacia un modelo de transmisión cultural en el mundo afro

Carl Simon, Scott Page y el grupo de complejidad de la Universidad de Michigan, sostienen que un sistema complejo es considerado como tal “if it is composed of many diverse components that interact in interesting non linear ways” (Simon, 2007). Como ejemplo de ello están, desde luego, la transmisión de la cultura, de enfermedades, la generación y transmisión de información social, las redes sociales o el desarrollo económico de las naciones entre otros.

Estos, al ser sistemas tan complejos, en la mayoría de casos inobservables –a través de los sentidos y sin ayuda de elementos electrónicos-, los investigadores necesitan acudir a modelos de simulación. Es decir, modelos como los que la lingüística comenzó a usar para representar el proceso de comunicación, de producción y de generación del lenguaje, pero en este caso a través de programas de computación muy potentes. Lo interesante de estos modelos es que, sin ser la realidad en sí misma –proceso impensable- le permiten al investigador construir suposiciones a partir de las cuales se analiza la información y se evidencia la emergencia de un comportamiento que muestra el cambio de las regularidades en el sistema.

Tal visión permite superar, en alguna medida, la perspectiva sistémica en la que los sistemas se presumían como un conjunto de objetos con relaciones recíprocas cerradas. En esta perspectiva se hace evidente no sólo la dinámica de las relaciones internas sino, y sobre



todo, la interacción entre los sistemas y los macro sistemas a los que esos mismos pertenecen. A partir de esas relaciones e interacciones –entre el interior, el exterior y los elementos propios del sistema- surgen comportamientos extraños, que cambian la organización del mismo y de su medio ambiente.

Así, entonces, será interesante ver cómo ese sistema cultural llamado afro se extiende a través de las relaciones con otros y consigo mismo. Desde luego, el modelo de visualización construido al interior del presente trabajo (del cual hablaremos en el capítulo tres) se limita al problema de lo artístico, obteniendo información de textos que permiten establecer una visión al respecto. Sin embargo, la focalización particular en lo artístico permitirá, a largo plazo, establecer una relación interpretativa con otros campos, niveles o subsistemas culturales. Asimismo, será interesante ver cómo, gracias al desplazamiento y posterior establecimiento de lo que se ha conocido como grupo cultural afro en diferentes espacios o medios-ambientes, genera nuevos patrones o, tal vez, ese mismo que emergió en el siglo XIV o XV debido a los movimientos esclavistas, económicos, políticos y culturales, sigue funcionando a través de readecuaciones –recordemos la visión profética del pasado propuesta por Glissant. Pero todo ello sería mucho más difícil rastrearlo sin la ayuda de las nuevas tecnologías, mediante las cuales no sólo almacenamos una cantidad significativa de información sino que, además, logramos sistematizarla de forma más precisa y reveladora.

A pesar de la importancia del modelo, hay un elemento básico que debe ser tratado con profundidad y discutido en función de la pregunta central del trabajo: el tiempo. Como se ha visto a lo largo de este primer capítulo, hemos insistido incansablemente sobre la multi-temporalidad, el cruce de presentes, pasados y futuros como base para explicar el

funcionamiento de las narrativas e imágenes artísticas de lo afro en la contemporaneidad. Dicha preocupación, por tanto, nos lleva directamente a preguntarnos por el tiempo, los cruces temporales y la posibilidad de entender lo afro no como una cultura única en una línea histórica, sino como un espacio de tiempo que es el resultado de un sinnúmero de cruces, y que es susceptible de ser activado en diferentes latitudes, en diferentes momentos, por sujetos con diferentes características tanto físicas como culturales.

## Capítulo 2

### 2 Temporalidades múltiples, cruces complejos: tiempo, globalización y la cuestión de lo afro

En el capítulo anterior se ha intentado mostrar los problemas centrales a los que nos enfrentamos al preguntar por lo afro desde una perspectiva artística, en una época en la que los cruces, los movimientos y la reestructuración de órdenes pre-establecidos se convierten en características determinantes. Asimismo, a través del análisis de algunas narrativas contemporáneas sobre lo afro y lo caribeño se ha hecho evidente la superposición y multiplicidad de líneas culturales que alimentan las ideas y representaciones de estos sistemas culturales, así como de las imágenes artísticas que los han representado. Al final del primer capítulo apuntábamos al rol central del tiempo como dinámica para entender las representaciones contemporáneas de lo afro en particular y, tal vez, de un sinnúmero de identidades, sistemas culturales o formas emergentes de representación a nivel global.

El presente capítulo intenta profundizar en tal propuesta, mostrando cómo dicha dinámica de representación de lo afro está basada en la interconexión y la multiplicidad temporal propias de las coexistencias pluri-culturales o “plurivérsicas” en el sentido propuesto por Arturo Escobar en su artículo “Latin America at a Crossroads” (3). Estas coexistencias, cuyo inicio es difícil de rastrear y establecer, parecen presentarse ya en los contactos entre las etnias originarias del continente africano, previo a las invasiones europeas. De igual manera, se presume, están presentes en las empresas de conquista y colonia llevadas a cabo por los viajeros europeos, así como en la diáspora de africanos hacia Europa, América, Asia y Oceanía, entre otros eventos. No obstante, éstas parecen hacerse más evidentes en el marco de la globalización contemporánea debido a varias razones: a) el incremento de movilidades e intercambios tanto de personas, bienes, y

recursos como de símbolos y formas de representación; b) la centralidad de valores y procesos como el de la comunicación (incremento de la importancia de los medios y las tecnologías de la información y la comunicación); c) la consolidación de posiciones contrarias a tales procesos, cuya finalidad es conservar la diferencia y la diversidad como valores opuestos frente a la universalidad de una visión ‘global’ única<sup>16</sup>.

Así, lo afro como sistema, depende de construcciones móviles, siempre cambiantes, que dependen a su vez de los contextos, los espacios, los tiempos y las relaciones que los rodean. Son construcciones que se adecúan y que cambian en los diferentes momentos y lugares en los que son activadas, adoptando una oposición a la visión reductiva de lo afro en particular y de la identidad en general como elementos fijos, inmutables y determinados por unas características esencialmente establecidas. Es decir, lo llamado afro a nivel social, artístico, cultural político, etc. obedece a dinámicas basadas en los cruces temporales y culturales propios de las coexistencias humanas<sup>17</sup>.

Para cumplir con el objetivo central, el capítulo comenzará con una reflexión acerca del tiempo y de la determinación temporal como procesos fundamentales para entender los cruces y los encuentros culturales desde los que surgen diferentes imágenes de lo afro. Luego, dicha reflexión será cotejada con otras reflexiones particulares alrededor de la temporalidad africana y afro-descendiente, lo que nos permitirá, en cierto modo, cuestionar el sentido de unidad-unificación con el que se ha pensado la diversidad temporal de grupos diversos como el afro. Acto seguido, se establecerá una reflexión particular respecto al arte y su mediación temporal, sobre todo porque el foco central del trabajo tiene que ver con las dinámicas artísticas como procesos en los que se generan imágenes variadas pero siempre sugerentes sobre el tiempo y su determinación. Finalmente, se desembocará en una reflexión respecto a la globalización y su temporalidad considerada como el marco de

trabajo del presente proyecto. Esto permitirá explicar en los siguientes capítulos cómo algunos autores, trabajos, textos y manifestaciones tan diversas son encasillados en una visión universal (opuesta a la “pluriversia” entendida como dinámica de la diversidad y de la diferencia) de lo afro.

## 2.1 Tiempo: objeto, proceso, o de la movilidad incansable del mundo

Quisiéramos comenzar revisando algunos eventos importantes para la comprensión de lo planteado en el capítulo. Son eventos que se inscriben en el contexto latinoamericano y que, finalmente, se incrustan en el proceso de las dinámicas globales. El primero tiene que ver con la realización de la II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya-Yala desarrollada en el 2004 en Quito (Ecuador). Al finalizar la cumbre se establecieron varios puntos a seguir en la agenda de los pueblos indígenas y de las facciones sociales comprometidas con tal proyecto. Entre ellos dos de carácter nominativo pero con importancia simbólica: 1) a partir de ese momento se fomentó el uso del nombre Abya-Yala (para designar el espacio geográfico y cultural en el que habitan los grupos originarios), haciendo resistencia y oposición a las denominaciones coloniales América, América Latina o América del Sur; 2) se llegó al consenso de establecer la auto denominación de “pueblos originarios” en vez del nombre “pueblos indígenas”, heredado e impuesto desde lo que Arturo Escobar llama “visión euro-céntrica” (6).

La cumbre fue, en sí misma, importante porque permitió que los pueblos originarios –o indígenas- tomaran e hicieran evidente su posición respecto de los problemas sociales, económicos, culturales y políticos que el ‘nuevo orden mundial’ ha generado. Una posición que no debe considerarse como aislada sino como parte de procesos sociales bastante

interesantes que están tomando lugar tanto en el sur de Latinoamérica como en Asia. África y la misma Europa.

Otro evento clave dentro del mismo espectro tiene que ver con el discurso pronunciado por el vice-presidente boliviano, Álvaro García Linera en el 2007. Él, como uno de los representantes de la dinámica de cambio propuesta por el gobierno de Evo Morales, apuntaba no sólo a las permutas sociales sino a la multiplicidad y diversidad cultural que deben ser tomadas en cuenta a la hora de pensar nuevas formas políticas, de acción, y de representación en Latinoamérica y el mundo. A propósito, García Linera, citado por Escobar afirma que:

The Constituent Assembly is conceived of and was convoked to create an institutional order that corresponds to the reality of who we are. Up to now, each of our 17 or 18 constitutions has just tried to copy the latest institutional fashion French, US, European. And it was clear that it didn't fit us, because these institutions correspond to other societies. We are indigenous and non-indigenous, we are liberal and communitarians, we are a profoundly diverse society regionally and a hybrid in terms of social classes. So we have to have institutions that allow us to recognize that pluralism (6).

Como es evidente, su discurso apunta a la reforma de la visión gubernamental tradicional reinante en Latinoamérica. Una visión que, tras el disfraz de unidad nacional y de democracia racial, esconde la exclusión y la diferencia como valores de división. Asimismo, a través de este discurso, el funcionario apunta al reconocimiento no de la multiplicidad encarnada en esa unidad impuesta desde otros lugares, sino de la diferencia en movimiento, producto de la auto-organización en relación tanto con actores internos

como externos. Ejemplo de ello es la caracterización diversa a la que apunta al final del mismo, diciendo “We are indigenous and non-indigenous, we are liberal and communitarians, we are a profoundly diverse society regionally and a hybrid in terms of social classes” (Escobar 6).

Un último evento que quisiera considerar es el de la organización de movimientos sociales indígenas y afro-descendientes (o al menos los que han sido considerados y se consideran así), tales como el de la Gran Comarca o el de CAOI (Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas). Estos movimientos, con el mismo tenor de los revisados anteriormente, intentan establecer una posición no sólo de resistencia sino de alternativa para el desarrollo social, económico, cultural y ecológico tanto de la región como del planeta en general. Compuestos por trabajadores, académicos, políticos y por sujetos pertenecientes a los grupos originarios, dichos movimientos intentan promover otras formas (realmente sostenibles) de economía, ecología y representación-inclusión. Así, para sus acciones a todos los niveles, los grupos acuden a la evaluación simbólica del mundo desde estrategias no consideradas o ni tan siquiera vislumbradas por las perspectivas dominantes. Dichas evaluaciones no sólo terminan en lo simbólico –que es donde realmente se inician– sino que sirven de base para establecer proyectos de partida y de cambio social-cultural<sup>18</sup>.

Estos tres ejemplos tienen en común no sólo la resistencia, sino que concretan, de algún modo, la propuesta alternativa de la que hemos hablado y que, contemporáneamente, ha sido suficientemente ilustrada por académicos como Walter Mignolo (*La idea*), Arturo Escobar (“Beyond”), Eduardo Restrepo (“El giro” e *Inflexión*), Catherine Walsh (*Indisciplinar*), Aníbal Quijano (*Coloniality*) entre otros. Desde la perspectiva del presente capítulo, estos tres eventos se evidencian como productos de los cruces pluri-culturales propios de diferentes regiones del planeta. Es decir, son productos del encuentro,

convivencia y forcejeo de las múltiples temporalidades que intentan determinar la forma de hacer y ver las realidades circundantes. Temporalidades que, en algunos casos, han sido impuestas, en otros borradas y en otros más se han entremezclado produciendo diferentes emergencias.

De acuerdo con lo anterior es importante clarificar conceptos y establecer parámetros de explicación. Por ejemplo, durante toda esta primera parte del trabajo hemos hablado de cruces, superposiciones y coexistencias temporales, no obstante es determinante clarificar el concepto de tiempo como base para el entendimiento de dichos procesos. De igual manera, tal clarificación nos llevará a entender el funcionamiento de algunas formas de representación e imágenes de lo afro en la globalización.

Tradicionalmente, el tiempo ha sido concebido como un objeto, como un elemento existente que está predeterminado y que, así mismo, predetermina el accionar de los hombres<sup>19</sup>. La materialidad ha gobernado el pensamiento y la reflexión sobre el mismo: unas veces referido a los relojes, otras, referido a los fenómenos naturales (los movimientos de la tierra de los astros y del universo en general), en los cuales se cree encontrar la materialidad de un objeto que se escapa de las manos de aquel que lo va a tomar, a analizar o a revisar.

Esa visión material ha sido ampliamente reforzada gracias a los estudios sobre física y la consideración de tiempos absolutos concebidos como escalas determinantes para establecer medidas. Así, cada vez que se habla del tiempo en términos verbales, parece que se hiciera referencia a un sustantivo, a una esencia que tiene un lugar específico. Desde luego, la perspectiva ha variado a lo largo de la tradición científica y filosófica occidentales, fluctuando básicamente entre dos perspectivas que Elías denominará a) Objetivistas y b) Subjetivistas (50). La primera visión obedece a la tradición newtoniana y



más cercana a la física, en la que el tiempo se considera un dato objetivo que depende de factores externos y naturales. La segunda obedece a la tradición kantiana, y en ella el tiempo se considera como un dato que depende de la subjetividad, de las percepciones humanas. Estas dos perspectivas fueron superadas y, en cierta forma unificadas tras la famosa teoría de la relatividad especial de Einstein, formalizada en su artículo “On the Electrodynamics of Moving Bodies” (1905). Allí, el físico Alemán reevalúa la percepción del movimiento sostenida por la teoría newtoniana y, al mismo tiempo establece una relativización de tiempo y espacio como datos que dependen de las relaciones entabladas con cuerpos físicos.

Si se enfoca la dicotomía clásica sobre el tiempo, esta última podría parecer la solución a un debate de siglos en el que las perspectivas señaladas se han enfrentado de forma constante. No obstante, como Elías señala, tal concepción, la de Einstein, tampoco se sustrae de la tradición que concibe el tiempo y el espacio como objetos externos. La diferencia, en este caso, tiene que ver con que se enfoca la relación y la relatividad de la misma; una relación entablada entre el tiempo como objeto y el objeto como sujeto (quien en cierta forma relativiza el accionar del objeto) (58). Es decir, la discusión sobre el tiempo como un concepto y un proceso que tiene que ver con objetos físicos, percepciones humanas y con sus interacciones, sigue pensándose en términos de objeto físico, medible y, si no es así, por lo menos objetivable a través de las estructuras simbólicas de la matemática como cuerpo de formalización científica.

A pesar de la fuerza de la tradición física y filosófica en relación con el problema del tiempo, la perspectiva que quisiéramos discutir es una más cultural y sociológica. En ese sentido, el tiempo no sería considerado como un objeto –ni externo ni interno al ser humano (desde una visión antropocéntrica)-, sino como series de procesos, asociaciones y

representaciones en las que se relacionan fenómenos físicos (objetos naturales), perceptuales y sociales. Dichos procesos, denominados con el ‘engañoso’ sustantivo de tiempo (que aparenta señalar objetos y sustancias) son transmisibles y permiten la regulación de los sujetos al interior de organizaciones sociales y culturales.

Tal consideración, como señala Elías, permite la superación de dicotomías en las que las ciencias y la filosofía occidentales han estado atrapadas desde hace mucho tiempo (25). La diferencia entre sujeto-objeto, entre interior-exterior, entre natural-cultural, han estado en la base de las discusiones sobre el tiempo como tal. O mejor aún, el dilema del tiempo basado en la dicotomía objetivo-subjetivo, ha penetrado la formación y desarrollo de los procesos científicos y sociales en general, impidiendo un estudio completo y profundo alrededor de los procesos que se relacionan con algo que llamamos tiempo. Al respecto el sociólogo Alemán dirá que

Se considera un axioma evidente que ‘naturaleza’ y ‘sociedad’ son entidades existentes separadas. En consecuencia, el problema del ‘tiempo’ queda dividido. Parece como si el tiempo físico fuera algo separado del tiempo social y del tiempo vivido. [Cuando en realidad] la determinación del tiempo se basa en una combinación de lo que nosotros distinguimos como procesos ‘naturales’ o ‘físicos’, por un lado, y ‘sociales’ o ‘humanos’ por otro. Cuando se estudia el tiempo se investiga a los hombres en la Naturaleza y no separadamente a los ‘‘hombres’ y a la ‘naturaleza’. Mientras se acepte como evidente el axioma de un mundo escindido, es imposible captar el problema” (109-110)

De otra parte, al llegar a la conciencia de la no escisión del mundo en compartimentos estancos, también se puede comenzar a concebir conceptos como el de

tiempo desde una perspectiva más procesual y heterogénea. Una perspectiva que se convierte en correlato de mundos diversos, con diferentes niveles y escalas de actuación, que desafían la existencia de un único tiempo, de un tiempo universal. En ese caso la perspectiva del tiempo como un proceso –al igual que las formas de existencia cultural– que se puede aprender y, por lo tanto, transmitir de generación en generación, cobra validez. Así, la lectura del tiempo se aprende, digamos, a través de la lectura de un reloj (objeto simbólico creado para medir y establecer referencias), de la lectura de fenómenos naturales o de eventos que se convierten en referencia de otros eventos sucediendo simultáneamente. Dicho aprendizaje se incorpora al acervo social, cultural y físico de los aprendices, quienes adecúan un sinnúmero de procesos adicionales a tal acervo. En ese caso, un evento físico generalizado como el movimiento de la tierra en relación con el movimiento del sol y de la luna –fenómenos observables para ‘todos’– se convierten en referentes a los cuales se asocian otros procesos y objetos. Por ejemplo, un gnomon o stilo, así como un reloj de arena, o un reloj digital, miden eventos en relación con la medida inicial referente al movimiento de la tierra y de los astros mencionados. Asimismo, procesos como el cultivo, recolección de la cosecha, concepción biológica o establecimiento de eventos rituales importantes (ordinarios o extraordinarios<sup>20</sup>) comienzan a ser establecidos con base en la referencia, también previamente sistematizada y culturalmente transmitida, de los fenómenos naturales generalizados.

A este respecto Hassan (2007) en su texto “Network Time” discute la presencia de al menos dos niveles del tiempo: el “embedded time” y el “abstract time”. Según su perspectiva, apoyado en Fraser (2003) el tiempo entendido como un proceso relacionado con la acción y la movilidad, así como con la percepción, pasó de ser percibido e

incorporado –con todo el peso que la expresión *embodiment* tiene en inglés- a ser abstraído. Hassan establece la diferencia entre las “premodern societies”, quienes “recognized and understood embedded times more clearly than we do today” (40), y las sociedades cuyo desarrollo se ha basado en la abstracción del tiempo y en las que “there is no temporal control because it was transferred to the main temporal abstraction: the clock” (40). Así, el tiempo, tal y como lo señalan Eco (1975) y Durand (2005) con relación al símbolo y su evolución, se refunde en los laberintos de las representaciones, en los niveles adicionales de asociación que el ser humano en su desarrollo ha superpuesto como referencia para la sistematización racional. Fraser lo explica al decir que “time understood subsumes time felt” (22).

En ese sentido, la racionalización a la que se refieren Fraser y Hassan se relaciona directamente con procesos sociales, ideológicos, económicos y políticos como el capitalismo, la modernidad o la globalización. Cuando se le otorga el poder del control temporal al reloj, que como abstracción (generalización y síntesis) unifica tiempos múltiples en el círculo cerrado de tal dimensión única, se unifican también formas de percibir y de actuar en el mundo. De acuerdo con Hassan, “the clock ticks ‘outside’ the body and nature. It slices, measures and makes universal and uniform all forms of duration” (42). Frente a esto podemos pensar entonces que la multiplicidad temporal se rinde bajo el poder de la universalización acompañada de la imposición colonial-temporal. En ese caso, se olvidan los procesos de relación de los cuales parten las representaciones del tiempo (entre lo natural, lo social y lo individual), y, por el contrario, se privilegian los elementos materiales a través de los cuales se representa dicha relación.

Así, entonces, el tiempo, a diferencia de lo que se ha postulado desde las ciencias naturales (un cuerpo de abstracciones, leyes, métodos y procedimientos en sí mismas, a

través de los cuales se intenta objetivar y sistematizar los fenómenos naturales) no puede ser considerado en abstracto como un objeto permanente e invariable. Por el contrario, como proceso simbólico, natural, social e individual, es un complejo de relaciones que necesita ser estudiado y definido en el marco de las relaciones interdisciplinarias.

De acuerdo con esto, el tiempo, más que un objeto, es una serie de procesos a través de los cuales se establecen referencias, derroteros y se coordinan acciones a diferentes niveles. Esto es, el tiempo se presenta como una serie de procesos simbólicos en constante movimiento, cambio y transformación. No hay un tiempo único, sino intenciones de unificar las diferentes formas de representar y determinar el tiempo. En las sociedades agrícolas, como lo explica Elías, el tiempo era establecido de acuerdo a las necesidades prácticas que centraban al grupo enfrentado al problema de determinar el tiempo (62). Es decir, el tiempo estaba determinado por los procesos de cosecha, recolección y periodos de invierno en los que se desarrollaban otras actividades sociales. Así mismo, los estados, como organizaciones sociales modernas en las que hay una compleja racionalización “exigían medidas unitarias del tiempo, que se adecuasen a la complejidad y multiplicidad de los casos que debían regular. Con la creciente urbanización y comercialización, se hizo cada vez más urgente la exigencia de ‘sincronizar’ el número cada vez mayor de actividades humanas y de disponer de un retículo temporal continuo y uniforme como marco común de referencia de todas las actividades humanas” (65).

En relación con tal ejemplo, si imaginamos el proceso o procesos de descubrimiento, invasión o invención de un nuevo mundo como América, lo que se presentó realmente fue el cruce y superposición de temporalidades, de racionalidades y de formas de organizar los fenómenos naturales en relación con lo social así como con lo individual. Cada uno de los sistemas y subsistemas culturales que tomaron parte en el

encuentro obedecían a asociaciones temporales particulares, a formas de ver y organizar, siempre cambiantes y diferentes unas de otras. Es decir, obedecían a relaciones diversas más que a la directriz de un objeto exterior llamado tiempo.

El panorama llegó a ser mucho más diverso, con muchos más elementos y relaciones entre sí a medida que los procesos de movilidad y desplazamiento, migración y desarrollo tecnológico fueron cambiándolo. En ese caso no sólo se presentaba una relación entre los europeos colonos y los indígenas colonizados (vistos como una unidad desde un punto de vista reductivo); también entraron en escena los africanos esclavizados desde el siglo XIV, los hindúes traídos al Caribe como parte del *Chattel Slavery* desde mediados del siglo XVIII, así como los filipinos y los chinos que llegaron a América a trabajar en las plantaciones de azúcar bajo contratos similares al de los hindúes. Asimismo, tecnologías como la escritura, la imprenta, o la infraestructura utilizada para la navegación, la extracción y explotación de materias primas, comenzaron a cambiar el panorama y a establecer mayor complejidad en la determinación y entendimiento del tiempo. Cada uno de esos grupos, diversos en su naturaleza social, cada una de esas tecnologías y cada uno de esos procesos, aportó para la construcción de espacios y tiempos diversos en coexistencia.

Es claro entonces que el tiempo no es, como ya se ha mostrado, ni único, ni objetual, ni inamovible. Se va construyendo y se va representando, permitiendo muchas veces la coexistencia, confluencia y superposición de tiempos en contextos particulares. Eso es precisamente lo que pasa en los encuentros complejos de culturas, en espacios donde hay intercambios, movilidad y asociación entre diferentes matrices temporales. Algunas impuestas, otras subvirtiendo lo impuesto y otras resistiendo o asimilándolo.

## 2.2 Tiempo afro: de lo lineal a lo simultáneo

Con lo anterior en mente, es importante entonces revisar lo que se ha dado en llamar tiempo afro o lo que Barthold llama “*African Time*”. Bonnie Barthold, en su libro *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean and the United States* (1981) intenta mostrar cómo la literatura producida en el Nuevo Mundo por escritores afro-descendientes obedece a una cierta organización temporal, específicamente de adecuación de un modelo cíclico africano a uno lineal euro-céntrico. Barthold propone que “traditional African cyclical continuum becomes dislocated, lost in the darkness across the ocean. This world structured around ancestral beliefs and magical rites is replaced by a universe dominated by chaos and timelessness, a universe where the slave loses both his sense of space and time” (16).

Esta idea, central en su texto, muestra claramente el conflicto para percibir la multiplicidad y la coexistencia temporal en una época en la que el reloj como tecnología parece adoptar el protagonismo de lo representado: el tiempo. Además de ello, es claro, en la afirmación, el tono de dolor y nostalgia por un pasado perdido y arrebatado, pero que como hemos intentado mostrar, hace parte de una invención (una estrategia temporal si se quiere) que busca generar estabilidad para los afro-descendientes, en un espacio-tiempo como América que les asigna la marca de no-seres, de sujetos sin tiempo y, por lo tanto, sin historia. En ese caso, Barthold considera que en vez de coexistencia hay destrucción de un tiempo idílico llamado África tradicional. A su vez, considera que tras la destrucción, como una consecuencia temporal y lógica-racional<sup>21</sup>, los sujetos provenientes del África, así como sus descendientes, son obligados a adoptar una temporalidad, “a universe dominated by chaos and timelessness” (16). Al ser despojado de su estructura temporal mítica, y obligado a aceptar la lógica del tiempo colonial, el africano esclavizado pasa del vacío a la linealidad. Esto implica que el objeto tiempo de los africanos traídos a América, desde la

visión de Barthold, no coexistió ni coexiste con el tiempo objeto predominante en ese espacio diverso. Esto indica que el académico norteamericano parece ignorar –al señalar que el idilio fue cambiado por el caos lineal- la existencia y coexistencia de tiempos diversos no euro-céntricos como el de los indígenas, quienes en una cercanía total con los afro-descendientes y con los otros grupos esclavizados, comienzan a construir matrices temporales y culturales similares a partir de las cuales no sólo resisten sino que representan y actúan sobre el entorno<sup>22</sup>.

En su afán explicativo, clasificatorio y racional, Barthold propone un esquema temporal sucesivo, en el que hay caracterizaciones del tiempo afro, dentro y fuera del marco preponderante. Por ejemplo, dentro de su análisis es posible encontrar tres esquemas temporales: el primero corresponde al tiempo mítico, identificado especialmente con la imagen tradicional de un África tribal en donde el tiempo está determinado por la relación cercana con los dioses y el animismo propio de los habitantes del continente. El segundo obedece a un tiempo que él llama “internal of passage” (70), caracterizado y característico del proceso de desplazamiento de África hacia América. Según Barthold, este tiempo está determinado por una búsqueda permanente de identidad. Finalmente, el tercer esquema temporal que propone es el “Linear Time” (120), que supone “fully participation in the national cultures”, [y específicamente para el caso literario] “into the literary mainstream” (50).

Estos tres esquemas, de acuerdo con esta visión, hacen parte de una ordenación, de su abstracción personal respecto a la inserción de la cultura Afro en el nuevo mundo -puntualmente el Caribe y Norte América- , y, específicamente, respecto a la producción artística relacionada. No obstante, su propuesta obedece más a una esquematización del tiempo lineal y objetivo, ese tiempo externo que, aparentemente, nos consume y que tiene



una vida propia alejada de la nuestra. Si consideramos el tiempo como ya lo hemos definido, la división misma de los tiempos de raíz afro presentaría problemas de carácter dinámico. Es decir, con esos esquemas, tal y como los presenta Barthold, parece como si un tiempo aniquilara a otro, como si no hubiera posibilidades de relación y asociación, sino como si un nuevo tiempo implicara un nuevo comenzar cada día. Por el contrario, lo que pasa con la temporalidad afro –si es que hay posibilidades de hacer una distinción tan tajante- es que interactúa, se superpone, es superpuesta, se subsume y subvierte otras temporalidades. Ejemplo de ello son los sincretismos religiosos, musicales y culturales en general aparecidos en Cuba con la santería, y que Severo Sarduy (1982) relaciona con el “travestismo”, con la simulación<sup>23</sup>. De igual manera, los rituales del candomblé brasileiro en coexistencia productiva con imágenes e ideas del catolicismo, el animismo africano y los ritos religiosos indígenas son otro ejemplo de coexistencia temporal. Tales coexistencias dinámicas comenzaron a ser consideradas como móviles, cambiantes y tendientes a desprenderse del componente puramente étnico, por parte del Roger Bastide (1945)<sup>24</sup>. Esto coincide con lo que parecería ser un proceso más o menos común en la transmisión cultural, y que Mike Crang (2007), citando a Adam (2003), explica en relación con la temporalidad contemporánea y su coexistencia con formas más clásicas de determinar el tiempo como el reloj. A este respecto Crang dirá que

So, although we create new temporalities and rhythms, it is true (...), that “embodied time is lived and experienced alongside, despite of, and in conflict with the culturally constituted social relations of time”. This means that cause and effect, linearity, spatiality, invariability, stability, clarity and precision are not being replaced but have alongside and superimposed contrasting temporal principles such

as instantaneity, simultaneity, networked connections, ephemerality, volatility, uncertainty, as well as temporal multiplicity and complexity (65).

En ese sentido, hablar de secuencialidad y, por lo tanto, implícitamente de desaparición temporal sería tan absurdo como seguir hablando de la tabula rasa de Locke para debatir el asunto del conocimiento. Como lo muestra Crang, al igual que lo han apuntado Hassan y Elías, el tiempo se ‘introyecta’, se ‘incorpora’, se hace corpóreo, pero a la vez se construye constantemente en lo social, en lo cultural y en lo natural –si es que se puede establecer claramente un adentro y un afuera. Es decir, lo que Barthold propone como explicación de la temporalidad afro-descendiente en la cultura y en el arte es un esquema determinado por la temporalidad lineal de la que él mismo intenta salir infructuosamente.

Adicionalmente, el modelo del profesor norteamericano, desde lo que podría llamarse una especie de acción afirmativa, propone que el escritor afro-descendiente está en un tiempo intermedio en busca de su identidad. El punto final de dicho proceso, de acuerdo con el texto de Barthold, es el representado por el tercer esquema de temporalidad, el “linear time”, en el que se supone que tanto los escritores como los textos serán plenamente aceptados y participantes en la dinámica nacional. No obstante, ésta se convierte en una perspectiva tan idílica como la proyectada hacia el pasado africano, sobre todo si tomamos en cuenta los procesos sociales y culturales desarrollados en Latinoamérica. Como Andrews (2000) señala en la revisión histórica de lo que él llama *Afro-Latin-America*, los procesos de identificación, aceptación y participación de lo afro han sido significativos, innegables, pero, desafortunadamente, negados constantemente por la temporalidad unificadora y preponderante. Proyectos como el del multiculturalismo o el de la democracia

racial (bien sea en Estados Unidos, Canadá, Brasil o Colombia) se convierten en empresas que, a pesar de sus ‘buenas’ intenciones unifican y desaparecen lo diverso. A ese respecto Yúdice (*El impacto*), refiriéndose al proyecto multicultural norteamericano, dirá que

“el multiculturalismo norteamericano se encargó de ‘emancipar’ a todo sujeto del Tercer Mundo mediante la impugnación del ‘blanco’ y del eurocentrismo. Basándose en la reivindicación de la ‘diferencia’, este multiculturalismo termina, paradójicamente, homogenizando una diversidad de subjetividades” (112).

Es decir, en ese caso la proyección ideal de Barthold queda como un esquema que se inscribe en la línea progresiva del tiempo racional euro-céntrico, y que no coincide con la coexistencia temporal y la multiplicidad de presentes, de tiempos diversos. Por el contrario, afirma una sumisión –casi desaparición- de una temporalidad afro a merced de una homogeneizada.

Otra aproximación a la temporalidad de lo afro en Norteamérica, Latinoamérica y el Caribe es la propuesta por Patricia D. Fox en su libro *Being and Blackness in Latin America: Uprootedness and Improvisation* publicado en 2006. Este texto, en cierto sentido, se opone a los postulados de Barthold, y hace propuestas interesantes alrededor del funcionamiento de la cultura afro en Latinoamérica. Lo que intenta Fox es “posit an explanatory model that can first acknowledge the interconnectedness of representations of blackness, high and low, scripted and spoken” (3). Dentro de su modelo la autora propone que dicha interconexión se lleva a cabo a través de elementos como *uprootedness*, *territoriality*, *improvisation* and *temporality*. Cada uno de estos elementos son patrones que identifican y son reconfigurados por los grupos afro-descendientes en Latinoamérica. Estos

grupos, al ser separados de su territorio ancestral, deben establecer un proceso de desarraigo y, al mismo tiempo, configurar otra relación territorial con el nuevo espacio. Dichos procesos de interrelación, de acuerdo con Fox, se desarrollan basados en un alto poder de improvisación, así como en una configuración particular de la temporalidad en tanto forma de organización simbólica y de acción. Todos estos elementos se entrecruzan en la consolidación de una cultura afro en la diáspora y, yendo más allá, de una cultura popular en los espacios del nuevo mundo, y en contextos como el artístico en particular.

En cuanto a la temporalidad como elemento de interés, la autora, basada en el trabajo de Edward Hall (1959), dirá que “temporality refers to the ordering of events, a process that, as it prioritizes one vision of history, distorts another. Time then implies both, poetic rhythmic relations and powerful narratives strategies”(67). De acuerdo con su perspectiva, el tiempo y su determinación tampoco son objetos externos definibles concreta y sencillamente. Por el contrario, son grupos de relaciones y procesos de ordenación y de narración que tienen que ver con las acciones humanas, con los eventos naturales y con las organizaciones sociales y culturales. En el caso de los afro-descendientes, su tiempo ha sido narrativamente organizado, e ideológicamente estereotipado, hasta el punto de hacer pensar que lo afro es un valor de existencia homogénea y con características similares pertenecientes a un grupo cuya característica fundamental es la misma unidad.

No obstante esto queda contrastado por la visión que sobre el tiempo presenta Hall, quien dice que “time is not inherent in man’s own rhythms and creative drives, nor is it existential in nature. Instead, scheduling subordinates humanness to man-made devices be they machines (cotton gin, sugar mil) systems (chattel slavery) or relative or chaotic theories or ideologies” (89). De acuerdo con ello, la concepción estereotipada de lo afro es,

a la vez, producto de una imposición-unificación temporal, así como de coexistencias que asimilan y representan los procesos de formas diferentes. Tal es el caso del arte o de la escritura sobre, desde y hacia lo afro: una escritura y un arte que son diversos y que no se pueden identificar sólo con un único manejo verbal característico, como el de Nicolás Guillén, o con un tipo de pintura que represente lo primitivo. Hacerlo así implica dejar por fuera otras manifestaciones que, en el tiempo y en el espacio, podrían estar llevándose a cabo de forma simultánea, con preocupaciones similares y sin el interés de ser encasilladas en un significante “vacío” como lo afro.

En ese sentido, Fox propone que la temporalidad propia de lo afro debería considerarse más como un “off-timing” que implica una “metaphor for subversion, for code, for ironic attitudes toward mainstream beliefs and behavior” (68). Esa temporalidad se opondría a dos paradigmas de *timing* ampliamente difundidos en Occidente: a) el de la ruptura, en el cual se presenta una actitud parricida, una actitud respecto a la cual el pasado se constituye en una temporalidad que se debe rechazar; b) la substitución, como un paradigma en el que se privilegia el remplazo, el cubrimiento y por consiguiente la desaparición, identificado con una dinámica de linealidad más que de coexistencia. Es decir, la propuesta de la autora en términos de temporalidad es abiertamente opuesta a la visión de Barthold quien propone su modelo temporal desde la perspectiva lineal de substitución. Para Fox, por el contrario, lo afro se consolida en algo que ella denomina “synchronicity”, es decir, “the possibility that traditional, popular and ‘phantom’ coexist – playfully ‘off-times’ those temporalities that have favoured compartmentalization and arbitrary periodization” (74).

Esta perspectiva es no sólo enriquecedora sino fundamental para la propuesta de una multi-temporalidad como base de funcionamiento para una red de representaciones como la de lo afro. No obstante, vale la pena destacar que el “*off-timing*” que emplea Fox parece resaltar la existencia de un tiempo-objeto frente al cual el *off-time* afro establece su posición. Esto, en cierta forma, contradice su base conceptual en la que el tiempo no es ni objeto externo ni pura cualidad inherente al ser humano, tal como lo señala Hall. La multi-temporalidad que proponemos, por el contrario, no concebiría *un* tiempo afro situado referencialmente frente a *un* tiempo hegemónico, sino la constante construcción de tiempos coexistiendo. Esto nos permite superar el problema de lo contra-cultural que, en cierta medida, implica el reconocimiento de una cultura hegemónica (casi real) a la que se oponen unas no legitimadas pero que luchan por su reconocimiento. Lo que sucede desde el punto de vista de la multi-temporalidad y la coexistencia es que eso que llamamos temporalidad hegemónica no es invariable, al igual que las temporalidades subalternas (Mezilas 8) –para utilizar un concepto muy caro a los estudios poscoloniales contemporáneos-, sino que unas, en actitud de constante movimiento, se alimentan de otras y viceversa.

Miremos un ejemplo caracterizado como artístico, y referente a este particular. La temporalidad afro que representa Nicolás Guillén comienza siendo un cuestionamiento al manejo del lenguaje propio de una temporalidad hegemónica euro-céntrica como la reinante en Cuba a mediados del siglo XX. No obstante, gracias a la movilidad de la temporalidad hegemónica, dicha representación llega a ser considerada parte del *mainstream* literario y, por lo tanto, tomado como modelo de la representación de una temporalidad subalterna. A su vez, Guillén no construye su esquema de representación desde la nada, sino que se basa en toda la herencia hispánica del Siglo de Oro, en relación

con las experiencias representativas retomadas de las vivencias cotidianas de los narradores, cantores y pregoneros descendientes de africanos en la Cuba de su tiempo.

De acuerdo con el ejemplo citado, el *off-timing* afro al que se refiere Fox no podría ser simplemente contracultural si es que tal término, como lo propone Roszik (*Making*) implica la oposición a los valores establecidos. Tal temporalidad se referiría más a la coexistencia, superposición, complementariedad, multiplicidad y readecuación de tiempos (de formas de organizar y representar) a partir de matrices temporales diferentes pero que poseen elementos de aquellas otras temporalidades con las que se relaciona.

Esto, en cierta forma, nos conduce al problema de lo sincrónico señalado por la autora. Se trata de un proceso que se da precisamente por el cruce de información y de elementos culturales, gracias no sólo a los desplazamientos físicos sino a los procesos tecnológicos. Esto se ha hecho más evidente –o el ser humano se ha vuelto más consciente de ello- gracias a las dinámicas comunicativas contemporáneas, a los desplazamientos de personas y a la movilidad de valores que caracterizan a la globalización desde sus inicios<sup>25</sup>. No obstante, lo sincrónico es en sí un principio de funcionamiento tanto de la naturaleza como de la cultura. Ejemplo de ello es que la luna, el sol y la tierra se muevan simultáneamente, aunque no haya una relación causal necesaria entre los procesos; o de forma aún más concreta, mientras este documento está siendo escrito, en el mismo edificio hay personas orando a su dios, acostándose, levantándose o planeando el golpe económico que los llevará a cumplir los sueños más inalcanzables; mientras este texto se escribe en Canadá, en el mismo lugar hay personas que están luchando por la oralidad como forma de comunicación fundamental, y exaltando a los pueblos que basan su existencia en tal tipo de tecnología.

Esa simultaneidad como lo han señalado García Canclini (*Culturas*) o Carlos Rincón (*Simultaneidad*), parece ser el símbolo de la posmodernidad. Sin embargo, como es claro, esa simultaneidad es una condición misma del funcionamiento de nuestros sistemas y del mundo en general. Una condición que ha sido opacada por la dinámica racional lineal, de la cual el tiempo y su determinación son base y representantes fundamentales.

En términos de la cultura, y en el sentido en el que lo propone Fox, no sería sólo la coexistencia de compartimentos estancos. Por el contrario, sería la relación productiva de elementos que se superponen, se combinan, se oponen, pero que siempre están en relación sin identificarse completamente con uno u otro sistema cultural. Un ejemplo de ello es la convivencia de creencias tribales de la juventud con tecnologías digitales, formas de vestir retro y una moral capitalista<sup>26</sup> sucediéndose en el mismo espacio y en el mismo marco de tiempo referencial definido por el reloj. En ese caso la delimitación de elementos en juego es una operación que, a través de la ordenación, intenta tranquilizar las ansias racionales (la incertidumbre), pero que en sí deja por fuera procesos de relación que aportan diferencia a las interacciones socio-culturales siempre en movimiento.

Así, la temporalidad afro debe considerarse como un efecto de la multi-temporalidad que experimentamos y que es connatural a los procesos sociales y naturales. Es decir, existe no como un objeto externo sino como la constante red de relaciones activada por diferentes líneas comunicativas, discursivas y de comportamiento. En ese caso, la temporalidad afro no atrapa sino que es un paso, un nodo del cual se entra y se sale en cualquier momento, no importa la descendencia, las características fenotípicas o las metáforas o imágenes aludidas en un momento dado. Lo afro en términos de tiempo no es



sólo lo primitivo, lo mágico, sino la relación de eso con lo racional, lo moderno, lo contemporáneo y sus interminables relaciones.

## 2.3 Arte y temporalidad

De otra parte, algunas investigaciones contemporáneas (Fraser 2003, Hassan 2003) llevadas a cabo alrededor del tiempo, su sistematización y la imposibilidad del ser humano para captar la experiencia del tiempo en términos de multiplicidad, intentan demostrar que es el arte el espacio para concretar dicho contacto. Fraser dirá que “the art represents a partial overcoming of the inability of our reptilian brain to fully appreciate the experience of time (59). De acuerdo con el autor, la experiencia del tiempo está localizada como proceso cerebral en el “reptilian brain”, es decir, en la parte más primitiva y antigua del cerebro. Este hecho conduce a que el ser humano, así como sus organizaciones sociales estén mediadas por una percepción parcial del tiempo. Esa parcialidad hace que pensemos en el tiempo como objeto que existe fuera de la experiencia humana. A pesar de ello, según Fraser, es el arte el que toma un puesto importante no sólo dentro de los procesos culturales, sino dentro de la concientización sobre el tiempo como proceso relacional. En ese sentido, el arte es uno de los campos más importantes para mostrar el funcionamiento de intercambios, transmisiones e innovaciones culturales como las que se llevan a cabo con, desde y hacia lo afro en tanto sistema cultural, artístico y temporal.

Con relación al tiempo y al arte como esa forma de descodificar y permitir a los seres humanos ser conscientes de las relaciones que hemos denominado bajo el nombre de tiempo, Paul Ricœur desarrolla un trabajo significativo y determinante para el entendimiento de la problemática. En *Tiempo y Narración*, Ricœur discute el asunto de la referencialidad y la ‘poeticidad’ del lenguaje, y propone que

The poetic function of language is not limited to the celebration of language for its own sake, at the expense of the referential function which is prominent in the descriptive language. I maintained that the suspension of this direct, descriptive referential function is only the reverse side or the negative condition, of a more covered over referential function of the discourse, which is so to speak, liberated by the suspending of the descriptive value of statements. In this way, poetic discourse brings to languages aspects, qualities and values of reality that lack access to language that is directly descriptive and that can be spoken only by means of the complex interplay between the metaphorical utterance and the rule-governed transgression of the usual meanings of words (2).

Aunque su enfoque es básicamente lingüístico, sobre todo por el marco teórico desde el cual trabaja, tal visión de lo poético y lo referencial se puede extender a cualquier tipo de manifestación discursiva y artística. Ya sea literatura, cine, pintura o cualquier otro lenguaje estético, lo importante es cómo el arte brinda la posibilidad de usar los materiales de la referencialidad para expresar conocimientos, realidades y temporalidades que no son accesibles a través de otras formas de representación. Ricœur no hablará sólo de metáfora o del nivel poético del lenguaje como separado y opuesto a la realidad o a lo referencial, sino que él “will take the risk to speak not just of metaphorical sense but also of metaphorical reference in talking about this power of the metaphorical utterance to re-describe a reality inaccessible to direct description” (2). Es decir, lo que llamamos referencia –en este caso el tiempo- no es más que una metáfora referencial a partir de la cual se pueden establecer más relaciones para explicar otros niveles y para que ella misma quede explicada y entendida.

En ese sentido, lo que se ve como real, constante, ocurriendo de forma repetida no es más que una metáfora codificada, idea que ya Nietzsche proponía desde el siglo XIX (*Verdad*).

En el caso del tiempo, la metáfora artística funciona en dos sentidos al menos: a) como decodificador de otras metáforas vinculantes y olvidadas como tal, y b) como dispositivo generado en organizaciones temporales particulares (culturales) que permite el entendimiento de las mismas. De acuerdo con ello, el filósofo francés retomará el problema de la narración desde el punto de vista de la metáfora; es decir, como una estructura diseñada para señalar algo más allá de sí misma. En ese caso, Ricoeur hablará de la narración y, específicamente, de la trama como la forma de darle sentido a la experiencia del tiempo. Al respecto dirá: “I see in the plots we invent the privileged means by which we re-figure our confused, unformed and limited mute temporal experience” (2).

De este modo queda formulada la afirmación respecto al tiempo y a lo artístico –la narración particularmente, desde el punto de vista ricoeuriano. Asimismo, queda formulada la pregunta acerca de cómo es que el arte logra, realmente, dar sentido a esa “confused”, “unformed” y “limited mute experience” que llamamos tiempo. Frente a ello Ricoeur responderá con un modelo dinámico, cuyo mayor aporte es el papel protagónico desarrollado por el sujeto cultural en tanto dinamizador del proceso artístico-temporal.

Para Ricoeur, a partir de su revisión y resumen de las categorías augustinianas, hegelianas, kantianas y hursselianas del tiempo, sigue existiendo lo que Elías considera la dialéctica entre las visiones Objetivistas y Subjetivistas del tiempo. Ricoeur las considerará como visiones cosmológicas (tiempo cosmológico y objetivo) y visiones fenomenológicas (tiempo subjetivo sucediendo en el sujeto pero fuera de su control como ser humano). Él

encuentra que la solución para ese problema dicotómico reside en las creaciones humanas y, específicamente, en el arte así como en la narración en tanto formas de entender –más que de explicar- lo temporal. A este respecto Maceiras, en la presentación del texto de Ricoeur en la versión española de 1995, subraya que

Se concluye así en la exigencia de un ‘tercer tiempo’, entre el cosmológico y el fenomenológico: el tiempo propio a la narración y a la historia, el tiempo que el relato -con la actividad mimética- genera por medio de la configuración original de la ‘construcción de la trama’. Es el tiempo verdaderamente humano que aparece como competencia para seguir una historia, un relato con pasado, presente y futuro. El relato, por tanto, hace llegar a la comprensión de los aspectos de la experiencia temporal que el lenguaje conceptual no puede menos que confesar aporéticos. El tiempo, en efecto, de Aristóteles a san Agustín o Heidegger no es sino el signo de la contradicción... (27)

Es decir, Ricoeur propone que el tiempo, el tiempo realmente humano que supera las contradicciones de la dicotomía sobre su existencia está en el arte y, particularmente, en la narración como producción humana surgida del tiempo y de su comprensión. Es decir, a pesar de que el filósofo francés está bajo una fuerte tradición objetivista (que ve el tiempo como un elemento existente fuera e independiente de las relaciones entre lo humano, lo natural y lo social), él mismo plantea un punto de vista en el que se encuentran los tres ámbitos que constituyen eso llamado tiempo.

El modelo que Ricoeur propone es tripartito y se basa en su concepción de la mimesis<sup>27</sup> aristotélica, inicialmente diseñada para explicar la tragedia y los géneros

dramáticos, y, posteriormente, extendida al arte y otros ámbitos de la existencia humana. Así, los elementos fundamentales del modelo serán ‘la prefiguración’, ‘la configuración’ y ‘la refiguración’. Más que elementos en sí mismos, Ricoeur los considera procesos dentro de un gran proceso que es el de significar y comprender la temporalidad. Cada uno de ellos está íntimamente relacionado con los otros, generando así lo que el autor francés denominará el círculo del relato (120), una visión compleja de la relación entre la narrativa y el tiempo.

El primero de los subprocesos, la prefiguración, se refiere al proceso que se lleva a cabo previo a la construcción de una trama. Éste tiene que ver con la apropiación de lo que Ricoeur ha llamado la “red semántica de la acción”<sup>28</sup>, que, desde su perspectiva más lingüística, se transmite a través del discurso y de los significados que configuramos día a día. Es decir, los hombres dentro de la cultura nos apropiamos de conceptos, formas de decir y símbolos que, entre muchas otras cosas, sirven para determinar tanto el tiempo como la acción, y a partir de los cuales establecemos formas culturales de ver. Por ejemplo, sabemos no sólo manejar las temporalidades de nuestras culturas particulares sino, además, sabemos identificar qué temporalidades son aludidas a través de estructuras narrativas determinadas y particulares de cada cultura. Así, esa prefiguración, que implica en sí misma el encuentro complejo de un sinnúmero de tiempos (formas de ver y clasificar), constituye el contexto que alimenta a los escritores y artistas en particular, y a los sujetos culturales en general.

El segundo de los subprocesos, la configuración, se apoya completamente en el anterior, así como en las operaciones y facultades que éste supone: comprensión sobre el tiempo en relación con la acción y la narración. A partir de ello, los artistas tienen la

posibilidad de ‘configurar’ una estructura metafórica con base en la cual ordenan y a su vez comprenden la ordenación cultural del tiempo en la que están inmersos –la ordenación narrativa preexistente a la que se refiere la prefiguración como momento inicial en el modelo de Ricoeur. Es decir, este es el proceso dedicado a la trama como tal, a la parte textual o al uso artístico de un material que se convertirá en metáfora del tiempo y de todo lo que ello implica. En esta etapa del modelo, el artista, el escritor o el agente cultural tienen la posibilidad de usar los materiales<sup>29</sup> (sonidos, colores, palabras, luces, etc.) para modelar la estructura metafórica que representará su percepción diversa del mundo de la temporalidad.

El tercer subproceso, la refiguración, se refiere a la lectura como parte fundamental del proceso artístico y creativo –y del proceso cultural en general. El tiempo del contacto entre la metáfora y un sujeto que pertenece a un mundo cultural en el que hay unas ordenaciones y sistematizaciones particulares, así como unas formas particulares de significar, se presenta como uno de los tiempos más importantes para Ricoeur. Es determinante porque se ponen en relación las múltiples temporalidades que entran en juego en la lectura (codificación-decodificación-comunicación) de un texto artístico. Esto implica las múltiples temporalidades en las que están inmersos los sujetos como actores culturales, quienes, en la lectura, no sólo establecen una comprensión de lo que ha dicho un autor particular, sino que entablan una negociación con los significados en los que aquel ha estado inmerso, con los que ha construido su trama narrativa, su metáfora de la acción y del tiempo.

Con estos tres subprocesos funcionando en una relación compleja de sincronización y multiplicidad, Ricoeur propone una espiral de comprensión y construcción de sentido

respecto al tiempo y a la representación artística. A pesar de algunos elementos con los que no coincidiríamos en pleno respecto al modelo<sup>30</sup>, el aporte del mismo a la comprensión de la representación artística de lo afro como series de procesos multi-temporales, complejos y siempre en constante cambio, ha sido significativo. Un elemento interesante de este modelo propuesto por el filósofo francés tiene que ver con la generalización propia de los modelos filosóficos pero, al mismo tiempo, con la posibilidad de diversidad y divergencia que se vislumbra en su interior. Es decir, desde la perspectiva de Ricoeur no habría un tiempo único perteneciente a un solo componente étnico y cultural sino que, a través del arte –y de la cultura en general- hay posibilidad de construir cooperativamente esas temporalidades. En ese caso, la construcción de una temporalidad afro sería el cruce de un sinnúmero de temporalidades tal y como lo muestra el modelo de “la red de representación afro” que presentaremos más adelante. Esto es, sería una temporalidad que, a diferencia de lo que proponen las visiones tradicionales sobre el tiempo, a diferencia de la sucesión lineal que propone Barthold o de la visión estereotipada que se ha oficializado alrededor de tal proceso, está construida por visiones africanas, europeas, indígenas, indias, chinas, así como por tiempos míticos, lineales, espiralados o cíclicos que interactúan unos con otros dando forma a manifestaciones muy diferentes entre sí, unificadas bajo el nombre y la apariencia de lo afro.

Desde luego, esa visión del arte como una metáfora de la acción y del tiempo, no implica la imposibilidad del primero par llegar a ser, primeramente, parte de la vida práctica y, segundo, posición política ante los mismos procesos prácticos. Contrario a lo que Ranciere considera el límite mismo del romanticismo al identificar el arte como forma de un idilio del pasado (y por lo tanto, estrechamente relacionado con la imposibilidad para

asumir posiciones activas en el día a día) (*Future*), la propuesta de pensar la relación tiempo y arte como proceso múltiple implica una posición política fuertemente anclada en el cuestionamiento a lo ‘universal’. En este caso, hacer arte, representar lo afro como un sistema complejo, producto de superposiciones y encuentros temporales, culturales, simbólicos, sociales, etc. implica tomar posiciones políticas determinantes frente a los tiempos que como el nuestro, reúne todos de forma simultánea.

La multi-temporalidad de la que hemos venido hablando hasta el momento se evidencia de forma más concreta en el modelo de “la red de representación afro”, que hemos creado con base en herramientas computacionales. La confluencia de diferentes nodos, aristas y grupos de nodos que representan sistemas culturales, artísticos, autores, textos y estilos, muestran la concurrencia no sólo de diferentes visiones sino, sobre todo, de diferentes temporalidades. En el caso particular de la representación de lo afro, esa temporalidad múltiple se presenta gracias a las líneas que alimentan un nodo específico. Por ejemplo, Cuba como nodo central en la dinámica global de representación artística de lo afro, está formada por sub-nodos como Carpentier, Guillén, el Negrismo, la Poesía Mulata, etc., así como por elementos más lejanos (otras temporalidades) como el surrealismo, André Bretón, Picasso, etc.<sup>31</sup> Pero Cuba, a su vez, es una temporalidad múltiple –un nodo de nodos, con una ubicación más o menos particular- que conforma el sistema ‘afro’ a una escala mayor. En el caso del sistema, las líneas coexisten en pos o en contra de una imagen determinada de lo afro; coexisten para construirse mutuamente o para contraponerse unas a otras. El caso es que se presenta una dinámica compleja que en sí misma supera los análisis históricos, sociológicos o artísticos que se hayan hecho de ella. Tales abordajes son sólo la



focalización de uno de los elementos y, por lo tanto de una de las líneas dentro de ese sistema de representaciones.

En ese sentido, gracias a la herramienta que hemos utilizado, ha sido posible ver el funcionamiento complejo (por lo menos en cuanto a acumulación, relación y transmisión informativa) de la representación de un sistema cultural llamado ‘afro’ a través del arte y de algunos artistas o escritores del siglo XX. Hemos podido mostrar cómo alguna información cultural referente a los pueblos afro-descendientes en Latinoamérica circula, constituyéndose en una red que se expande y se encoge, que se cruza y que cruza temporalidades a niveles distintos. El de la globalización es uno de ellos, determinante para el entendimiento de la tradición representativa de lo afro en la contemporaneidad; para entender los centros y los márgenes de una red que, tras su movilidad, los borra, los crea y los re-crea.

Esto nos lleva directamente a considerar el problema de la temporalidad en el marco de trabajo de la globalización, en el que hay tensiones muy claras entre la heterogeneidad y entre la homogeneidad; entre lo local y lo global. Desde luego, el marco de los intercambios globales, sirve como escenario para hablar de esa multiplicidad, pero, al mismo tiempo, para negarla. Veamos algunas posiciones.

## 2.4 Entre unificación y diversidad: globalización central, globalización periférica

Para caracterizar no sólo la temporalidad sino la ordenación política, cultural y espacial del mundo en la contemporaneidad, Appadurai en su ya famoso texto de 1996 *Modernity at*

*Large*, propone que la globalización es “a dynamic based on mass mediation and movement (displacement and migration among others)” (10). Una dinámica donde las producciones culturales propias de la época postindustrial y post electrónica representan lo que el mismo Appadurai, retomando a Jameson, llama “nostalgia for the present” (28). Esto implica la superposición y el cruce de temporalidades gracias a los movimientos de bienes, personas y economías generados desde el siglo XIV, sumados al aporte de las tecnologías de la información y la comunicación. Así, como el mismo teórico lo afirma, “one’s present is the nostalgic past of others” (30).

Desde su perspectiva, tal flujo de temporalidades, superposición y reordenamiento se debe, entre otras cosas, al rol que la imaginación comienza a jugar en estos momentos. Dicha facultad pasa de ser una posesión exclusiva de poetas y artistas, quebrando la diferencia entre fantasía e imaginación<sup>32</sup>, a consolidarse como una categoría social de nivel global. A propósito Appadurai dirá que la imaginación “has become an organized field of social practices and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally denied fields of negotiation” (31). Es decir, la imaginación y por consiguiente la temporalidad, en la llamada globalización, se ‘negocian’ más que se imponen, se coo-construyen más que se dictan, haciendo que lo local y lo global (como categorías aparentemente contrapuestas en la *episteme* dicotómica tradicional) se definan y se desafíen mutuamente a cada momento.

Por su parte, algunos teóricos latinoamericanos y latinoamericanistas adoptan una posición un tanto opuesta a la de Appadurai. Por ejemplo, Bernardo Subercaseaux (*Nación*), entre otros, desde la vertiente latinoamericana de los estudios culturales, propone que aunque la globalización pueda ser considerada como un momento de encuentros y

superposiciones temporales, es una serie de procesos que deben ser mirados con reservas, una serie de procesos que suponen “desafíos y estrategias para preservar la diversidad”<sup>33</sup> latinoamericana.

Se trata de un proceso al que concurre un desarrollo incesante de nuevas tecnologías de comunicación e información, tecnologías que le han quebrado la mano al tiempo y al espacio, generando lo que algunos llaman un mercado-mundo y otros, aldea global. La globalización implica grados crecientes de interdependencia en todos los niveles de la vida y entre todas las sociedades del planeta, lo que produce una transnacionalización inédita de los procesos históricos. Los estados nacionales han perdido así soberanía en el manejo de lo económico; la liberalización de los mercados expone a cada país a una creciente interrelación y a efectos en cadena; en este contexto las hegemonías y las contra hegemonías –o si se quiere, los resguardos- se ejercen con la fortaleza de la propia economía y por la vía de pactos y de mercados subregionales y regionales. (2)

Así, esta visión de Subercaseaux, con una perspectiva tradicional del tiempo y del espacio que han sido rotos y reconfigurados, propone que esa nueva temporalidad que llamamos globalización debe ser entendida y debemos aprender a navegarla como si se tratará de un río furioso. Un río que, paradójicamente, nos quiere unificar pero, al mismo tiempo, por dicho afán unificador, cada día hace más evidentes las diferencias. Unas diferencias que se convierten en el valor agregado de las culturas locales. Desde esa percepción,

La lógica globalizadora encierra en sí misma dos dinámicas que conviven en permanente tensión: Una dinámica homogeneizadora y una dinámica heterogeneizadora, las que permiten la coexistencia de fenómenos transnacionales con fenómenos locales. Reconociendo esta confluencia hay quienes han acuñado el neologismo de ‘glocalización’. Ambas dinámicas penetran el ámbito cultural, el político, el social e incluso el económico, en una muy estrecha interdependencia, lo que hace difícil su análisis por separado (6).

El mismo Subercaseaux selecciona varios ejemplos en esta dirección que se llevan a cabo en el ámbito latinoamericano: reinados locales de belleza, movimientos culturales afro-descendientes, movimientos y eventos culturales indígenas, etc. (4-12). En todo caso, el teórico chileno concluye, en el caso general de América Latina y particular de Chile, que la tensión homogeneidad-heterogeneidad “establece una isocronía entre el tiempo local, el tiempo nacional y el tiempo global” (6). Frente a ello, él asume una posición política de vigilancia y cuidado de lo que él mismo llamará “espesor cultural” (6) como categoría en peligro, debido, precisamente, a los cruces y entrecruces temporales. De acuerdo con esto, la propuesta de Subercaseaux es fortalecer las tradiciones (una temporalidad que permita establecer referentes), fomentar una educación transcultural y revisar con un gran cuidado el papel de las llamadas industrias culturales que “son el caballo de batalla de la globalización y el talón de Aquiles (o el triángulo de las bermudas) de la diversidad cultural” (Subercaseaux 30).

Otra posición interesante frente a la problemática es la del grupo de estudios decoloniales. Ellos consideran que la globalización es “a cultural design informed by a project that considers the world as universe and opposes other which, in turn considers the

world as pluriverse” (Escobar 10). En ese sentido, el problema no es la globalización en sí misma, pues es un proceso propio del mundo y sus líneas culturales en constante movimiento. El problema está en la visión única de la misma, anclada en los proyectos de modernidad (única, eurocéntrica) y de neo-liberalismo como componente económico del proceso de globalización.

Frente a ello, la propuesta del grupo de estudios decoloniales es considerar el mundo en sus visos más complejos. En ese sentido, “the world is a pluriverse, ceaselessly in movement, an ever changing web of inter-relations involving humans and non-humans” (Escobar 9). Dentro de esa red, la temporalidad, por lo tanto es múltiple y superpuesta, con posibilidades de diversidad como valor agregado para la existencia cultural de los seres humanos y para la coexistencia de proyectos políticos, sociales y culturales.

Es por ello que Arturo Escobar, en particular, ve a América Latina como “the only region in the world where some counter-hegemonic processes of importance might be taking place...at present” (2)<sup>34</sup>. Así como la modernidad tiene no sólo una sino muchas posibilidades de ser pensada, la globalización como proyecto social cultural, político y económico, supone la coexistencia de diferentes visiones (tiempos) que se informan, se entrecruzan, existen y generan formas otras de existencia. Es importante resaltar que el proyecto decolonial propone la concepción de otras modernidades y, por lo tanto de otras globalidades, lo que Escobar mismo, citando a Boaventura de Sousa y a Dussel, llama modernidades alternativas (13). A este respecto, los teóricos latinoamericanos ejemplifican esa coexistencia con el surgimiento de movimientos políticos y sociales indígenas y populares, cuyas visiones son diferentes a la ‘unificación global’: levantamientos indígenas en México así como en Ecuador, Bolivia, Colombia y Perú, desafiando y proponiendo un

cambio del modelo neo-liberal euro-centrado a uno comunitario-alternativo; Realización de cumbres continentales de los pueblos indígenas, así como reuniones e intentos de legalizar en comarcas las comunidades afro-descendientes e indígenas en el continente americano; Crecimiento en la promoción y difusión de propuestas estéticas y sociales mediadas por las redes locales y particulares de sujetos minoritarios y grupos tradicionalmente marginados (Escobar 13-21). Igual sucede en el arte –como campo específico de la cultura- en el que no sólo existen propuestas globalizadas propias de las industrias culturales, sino conversaciones múltiples (a la vez pares y dispares) entre diferentes escalas y niveles del sistema complejo cultural del mundo.

En el caso del modelo de “la red de representación afro” que presentaremos, es una red que muestra cómo los textos, las ideas y las imágenes de lo afro en términos artísticos han estado conectándose. Asimismo, muestra una dinámica con escalas y superposiciones en las que se representa un sistema de intercambios e influencias culturales. En dicho modelo se hacen evidentes tanto la globalidad como la localidad, pero no de forma contrapuesta, sino de forma complementaria o basadas en otras relaciones. En ese caso lo afro como representación no obedece sólo al color o a la procedencia, sino al conflicto que genera la clasificación en relación con otras clasificaciones. Por ejemplo, desde una perspectiva afro tradicional parecería no haber la preocupación por asuntos como la clase, el género o la interdependencia étnica. No obstante, esa red de representación en el marco de una globalización que se mueve entre homogeneidad-heterogeneidad, implica la consideración de imágenes diversas plurales y superpuestas (es decir de tiempos quebrados, múltiples y superpuestos). Así, considerar lo afro-queer, lo afro-femenino (temas tabú en la representación de lo afro) lo afro-indígena, lo afro-europeo, la representación tecnológica

de lo afro, etc. son posibilidades más que justas y coherentes en un momento en el que la simpleza dicotómica cae por su propio peso de inviabilidad, sobre todo en un mundo de temporalidades múltiples y superpuestas.

Esa precisamente será la tarea de los próximos capítulos: mostrar algunas manifestaciones que habitan en la complejidad de los intercambios y las interacciones, pero que de una u otra forma se relacionan con lo afro. Se trata de manifestaciones artísticas que construyen, deconstruyen y reconstruyen las imágenes afro con diferentes materiales, formas, contenidos y dinámicas de representación, y que habitan en la globalidad que, en palabras de Appadurai,

...is not the same as its homogenization, but globalization involves the use of a variety of instruments of homogenization (armaments, advertising, language hegemonies and clothing style) which are absorbed into local, political and cultural economies only to be repatriated as heterogeneous dialogues of national sovereignty...too much openness to global flows and the nation state is threatened by revolt; too little and the state would not exist at the international stage... (50)

Es decir, la complejidad de las relaciones implica la consolidación de formas de representación que desafían las visiones ancladas y estereotipadas de lo único e impositivo.

## Capítulo 3

### 3 La red de representación artística de lo afro: un modelo con base en mapas de tópicos

El punto de partida del presente capítulo tiene que ver con la consideración de lo llamado ‘afro’ como una construcción simbólica basada en una invención. Invención en el sentido que O’Gorman (1958) lo ha señalado al referirse a la *Invención de América*, o en el que Anthony Aphia (*Father’s*) y Valentin Mudimbe (*Invention*) han hablado respecto a la idea de África. El objetivo fundamental del mismo es tratar de revisar, específicamente en el campo artístico y literario, cómo se articula algo que podría denominarse “la red global de representación Afro”, focalizada en el nodo hispano y latinoamericano. Esto implica revisar las relaciones entre autores, obras, países y movimientos, cuyo accionar permite la construcción de una idea artística particular como la de lo afro. Un sistema que, desde luego, no es estático y que, desde la lectura de la propuesta de Glissant presentada con anterioridad, se ha configurado en el contacto diverso con otros sistemas.

A través del empleo de *topic maps* como tecnología que le permite al analista no sólo almacenar grandes cantidades de información, sino, sobre todo, *visualizar* la forma en la que se superponen elementos significativos diversos, el capítulo mostrará cómo esa red global de representación es una construcción informativa a nivel global. Frente a la expansión de la misma hay acciones y reacciones que difieren entre sí basadas en la escala de observación que se adopte. Es decir, algunas manifestaciones pertenecientes al sistema afro, leídas o vistas desde la descontextualización de su autonomía (una lectura a escala local), pueden no representar al sistema mismo. En ese caso es la relación con los otros



elementos del sistema (una visión a escala global) la que permitiría hablar de dicha manifestación como representante de lo afro. Esto supone entender tal componente cultural, así como su idea artística, no como una esencia sino como una construcción socio-cultural transmitida y configurada a través de relaciones en diferentes niveles y con diferentes grupos étnicos, sociales y económicos.

Así, a través del capítulo, se presentará el modelo, las bases para su construcción y algunos análisis que se llevaron a cabo sobre el mismo. Estos últimos nos permitieron organizar los datos iniciales de diferentes formas, así como llegar a conclusiones determinantes respecto al funcionamiento, centralidad de algunos nodos y conectividad de la red. Es importante aclarar que el modelo, como habíamos señalado anteriormente, fue construido con base en la lectura y sistematización de textos artísticos y críticos que tematizaban lo afro o eran clasificados como representantes de tal sistema cultural.

### 3.1 Reorganización de la información compleja: los mapas de tópicos y la construcción de lo afro

El geógrafo brasileiro Milton Santos en *Metamorfose do Espaço Habitado* (1995), uno de sus textos más significativos, apuntaba a dos procesos muy importantes a nivel cultural, social económico y científico llevados a cabo debido a la globalización: a) el redescubrimiento del planeta y de la interrelación entre lo natural y lo humano; b) la revalorización propia de la actividad humana (8). De acuerdo con estas observaciones, Santos no sólo propone una visión bastante interesante del espacio y en particular del espacio habitado, significado y re-adequado por parte de los seres humanos, sino que vaticina una rearticulación de las llamadas ciencias duras y de las humanidades como única

forma de dar cuenta de la paradójica unificación-diversificación del mundo geográfico, cultural, social y natural (9).

Santos, haciendo una crítica a la mundialización utilitarista que no respeta siquiera el terreno de las ciencias, dirá que:

Embora assinalado por atividades quase sempre desviadas para preocupações imediatistas e utilitaristas, o atual período histórico encerra igualmente o germe de uma mudança de tendência. Se, por um lado, a ciência se torna uma força produtiva, observa-se, por outro, um aumento da importância do homem - isto é, de seu saber - no processo produtivo. Esse saber permite um conhecimento mais amplo e aprofundado do Planeta, constituindo uma verdadeira redescoberta do mundo e das enormes possibilidades que ele contém, visto ser revalorizada a própria atividade humana. (8)

Así, en el aumento de la importancia de ese ser humano globalizado, las ciencias que se ocupan del estudio del hombre también se convierten en instrumentos de inusitada importancia para la explicación del mundo y su funcionamiento. Es decir, en palabras de Santos, las ciencias humanas “ganan en alcance”.

As novas realidades são ao mesmo tempo causa e consequência de uma multiplicação de possibilidades, potenciais ou concretizadas, cuja multiplicidade de arranjos é fator de complexidade e de diferenciação crescentes. Não se trata aqui de adaptação do passado, mas de subversão das concepções fundamentais, das formas de abordagem, dos temas de análise. Isso equivale a dizer que mudam ao mesmo tempo o conteúdo, o método, as categorias de estudo e as palavras-chave.

Enquanto promessa, o crescimento das possibilidades diz respeito ao mundo inteiro e a toda a humanidade, mas a historização e a geografização das possibilidades estão sujeitas à lei das necessidades.. A divisão dos domínios nem sempre é nítida, mas se pode pensar que num mundo assim construído são as ciências do homem que ganham em alcance. (8-9)

Ese ‘ganar en alcance’ implica la posesión de un terreno que antes no se tenía; esto es, una ganancia en términos científicos y sociales de las ciencias humanas y de las ciencias sociales. Pero toda ganancia implica a su vez una inversión posterior, sobre todo para hacer sostenible lo ganado, para que no quede como parte de una anécdota más. En ese caso, tales ciencias están supuestas a hacer una inversión en términos metodológicos y, en general, en la forma de trabajar sobre, de observar, y de interpretar sus ‘objetos’ de estudio.

En ese sentido, una de las formas de capitalizar tal inversión tiene que ver no sólo con la generación de nuevos métodos, sino con la adecuación transdisciplinar<sup>35</sup> de los que han sido usados en otras disciplinas vistas como lejanas<sup>36</sup>. Así el investigador de las ciencias sociales y humanas tendrá la posibilidad de dar cuenta del comportamiento complejo de los objetos o sistemas estudiados. Unos objetos que están directamente relacionados con la especialización y auto-organización de sí mismos y del mundo-conjunto en el que se encuentran. Objetos complejos que requieren metodologías complejas cuyo empleo permita una comunicación multidimensional entre los objetos-sujetos investigados, y los sujetos-objetos que adoptan el rol investigador en determinado momento<sup>37</sup>.

Como lo hemos mostrado en capítulos anteriores, el presente trabajo considera un objeto complejo como la cultura, y, específicamente, lo que se ha dado en llamar sistema cultural afro-latino-hispanoamericano, específicamente su representación artística. Un sistema de información con comportamientos complejos. Compuesto por valores, textos, símbolos, narrativas y acciones que se superponen, se organizan, se especializan y se auto-organizan de acuerdo a los contextos y a las interacciones con otros elementos y otros sistemas<sup>38</sup>. Dicho sistema llega a ser aún más complejo y especializado –o tal vez superpuesto y con límites borrosos– en una época en la que los movimientos globales, la unificación geo-política, así como las respuestas locales basadas en la diversidad, la divergencia y la diferenciación, se imponen sobre la existencia de los seres humanos, de los sistemas de representación, y, por lo tanto, de los abordajes ‘científicos’ de los mismos.

La forma más apropiada de abordar tal complejidad es desde la complejidad misma. De ello se desprende el hecho de utilizar herramientas como los *topic maps*, concebidos como modelos que no sólo almacenan información sino que representan el conocimiento o las formas en las que un conocimiento dado se ha tejido en una red de significados, valores y clasificaciones. En ese sentido, lo afro-latino-hispanoamericano, particularmente en el arte, puede ser entendido como un sistema de información del cual hacen parte un sinnúmero de representaciones, discursos y formas de ver que tras articularse dan forma a un gran sistema llamado afro. Desde luego, tal clasificación depende de factores que afectan al mismo en la interacción interna de sus elementos. Por ejemplo, la representación de los vanguardistas europeos de principios del siglo XX, especialmente cubistas y surrealistas, sobre el arte africano como forma de encontrar los elementos fundamentales del hombre, los deseos más ‘primitivos’ y las conexiones con el mundo como realidad

natural, traspasan las barreras del tiempo y de la distancia, insertándose de una u otra forma en las representaciones latinoamericanas de pintores como Wifredo Lam o de escritores como Alejo Carpentier<sup>39</sup>.

En cuanto a los *topic maps* es importante decir que, como modelos de manejo de información, son herramientas desarrolladas básicamente en el campo de las ciencias de la computación y de la comunicación. Su antecedente más cercano son los mapas conceptuales, herramientas de explicación y aprendizaje cercanas a la semántica, la teoría cognitiva y el constructivismo pedagógico<sup>40</sup>. Los mapas de tópicos han basado su desarrollo en las investigaciones llevadas a cabo alrededor de los mapas conceptuales, implementando los hallazgos no sólo en aplicaciones académicas sino comerciales y gubernamentales. El ejemplo más claro es la *Wide World Web* Internet, cuyo desarrollo actual ha estado seriamente influido por las investigaciones, los usos y los desarrollos de los mapas conceptuales y de los mapas semánticos en sí mismos, proyectando lo que será el futuro de la red<sup>41</sup>.

El aporte de los *topic maps* tiene que ver con dos factores fundamentales. El primero se refiere a la posibilidad de manejar grandes cantidades de información. El segundo tiene que ver con los resultados que se pueden obtener tras el cruce de dicha información desde un determinado esquema semántico o lógico que depende en gran medida de la perspectiva del investigador.

Así, el primer punto relacionado con el presente proceso implica muchos réditos en ahorro de tiempo y trabajo. Ese ahorro se ve re-invertido en la posibilidad de abarcar un amplio espectro de información que, desde los paradigmas investigativos tradicionales en

humanidades, resultaría casi imposible. En el caso de lo que ha sido denominado sistema afro-latino-hispanoamericano, particularmente en el arte, tenemos antecedentes que podrían coincidir con tal clasificación casi desde el siglo XV. Aunque el marco temporal del presente trabajo implica sólo algunos años de la globalización actual, cada uno de los elementos del sistema se proyecta hacia atrás en el tiempo, algunas veces alcanzando una distancia inmanejable. Igual ocurre con la variable espacial o territorial: aunque hay un marco territorial más o menos bien delimitado (España, Colombia, Brasil y Canadá), la información misma, así como la realidad, no se pueden constreñir sino que se escapan, se relacionan y se superponen con latitudes, realidades y representaciones otras. Por ejemplo, es posible, dentro de la red, encontrar referencias constantes a Cuba, Dakar, Francia, Estados Unidos, etc., sin que ellos sean foco de atención del presente trabajo. Sin embargo, en ese caso la herramienta presentada hace que lo inabarcable (una red de información que cada vez que se revisa va creciendo y adhiriendo más nodos) se vuelva más o menos manejable e interpretable.

Pasa lo mismo con el segundo factor señalado arriba: si hay posibilidad de abarcar redes de información y visualizarlas, también hay posibilidad de analizarlas, interpretarlas y, en determinado momento, hacer evidentes emergencias o elementos no vistos desde otros esquemas metodológicos<sup>42</sup>. Esto sucede porque es posible hacer cruces de elementos informativos –textos, representaciones o visiones, entre otros- que desde una visión unifocalizada no se encuentran, no se revelan como posibles y como coexistentes. Por ejemplo, a nivel artístico es más o menos claro ver cómo algunas realidades que han sido clasificadas de forma separada, tales como la vanguardia y la negritud (dos movimientos artísticos con encuentros y desencuentros) obedecen a un patrón más o menos similar, repetitivo y

constante: el rechazo de lo euro-céntrico y la invención de un no-lugar representativo, un lugar que rompe el orden establecido y que intenta imponer el suyo propio. Esta dinámica es mucho más visible en el momento en que se cruzan las informaciones de cada sistema artístico a través de un modelo basado en tecnologías de la información.

De acuerdo con ello, el aporte llevado a cabo por herramientas como la aludida (los *topic maps*), tiene que ver con la visión que Yaneer Bar-Yam ha señalado sobre la complejidad, entendiéndola como una característica del comportamiento sistémico altamente especializado (*Complexity*). El profesor Bar-Yam señala, como el mismo Milton Santos lo hace desde una perspectiva geográfica, que “ The increase in complexity is directly related to sweeping changes in the structure and dynamics of human civilization, the increasing interdependence of the global economic and social system and the instabilities of dictatorships, communism and corporate hierarchies”(1). Esto nos pone de cara con el problema de la complejidad en un mundo de especialización y de coordinación como el contemporáneo. Un mundo como éste precisa, para su funcionamiento, de herramientas tan complejas como él mismo, o un tipo de herramientas que, por lo menos, permita que los investigadores logren aproximarse y explicar las dinámicas contemporáneas.

De acuerdo con ello es importante revisar más a fondo la propuesta de Bar-Yam, quien no sólo describe el mundo como complejo sino que establece un conjunto de herramientas a partir de las cuales intenta explicar el funcionamiento del mismo. El punto central de su propuesta no radica en afirmar que nuestro mundo es complejo en relación con casi todos los eventos que ocurren en él. Por el contrario, su aporte tiene que ver con algo que su equipo de investigación ha denominado el *Complexity Profile* (5) que es la

formalización matemática y teórica para explicar cómo, eso que llamamos complejidad, depende de la escala de observación que un observador tiene sobre un sistema dado, sobre los componentes del mismo o sobre el comportamiento de estos en relaciones recíprocas.

Desde una perspectiva matemática Bar-Yam considera que

The complexity profile is a mathematical tool that is designed to capture important aspects of the relationship between the behavior of parts of a system and the behavior of the entire system. Behaviors of the system are assigned a scale which is related to the ability of an observer to see that behavior. Typically, larger scale behaviors involve coordination between more parts and/or larger amounts of energy. The complexity profile counts the number of behaviors that are observable at a particular scale, which includes all behaviors assigned to that scale or larger scales. When a system is formed out of independent parts, the behaviors are on a small scale. When a system is formed out of parts that all move in the same direction, the behavior is on the largest scale. When a system is formed out of parts whose behaviors are partially correlated and partially independent then as we look at the system on finer and finer scales we see more and more details. This is characteristic of complex systems formed out of specialized and correlated parts. Such systems have a complexity profile that declines gradually with scale. (5)

De acuerdo con esto, Bar-Yam señala tres tipos de comportamientos en relación con un sistema y sus partes: a) comportamientos aleatorios e independientes, b) comportamientos o movimientos coherentes o con una coherencia entre sí, y c) comportamientos o movimientos coordinados. Los dos primeros están relacionados con comportamientos considerados como simples –ya sea a escala micro o macro- dada la



‘simplicidad’ en la descripción del sistema mismo. El tercero, por su parte, está íntimamente relacionado con los comportamientos complejos, y los mismos son susceptibles de ser observados a micro, a macro o a escalas intermedias.

Un ejemplo de movimiento aleatorio –usado por el mismo Bar-Yam- tiene que ver con una multitud de personas caminando aleatoriamente en una calle. Cada uno de los miembros se mueve a voluntad sin establecer ninguna relación colectiva con otros. Desde luego el nivel de entropía es alto porque es imposible predecir qué haría cada uno de los sujetos en esa calle. En cuanto al segundo tipo de movimiento, tiene que ver con un grupo de personas unidas por una relación colectiva a partir de la cual se mueven independientemente, pero causando un efecto a gran escala como sistema. Por ejemplo un grupo de personas en una protesta en la misma calle. Todos los que están dentro de la marcha caminarán a un cierto ritmo, con una cierta distancia y desarrollando la misma labor repetitiva. La repetición es el punto clave para diferenciar los comportamientos de coherencia respecto a los de coordinación. En cuanto al último tipo de comportamiento, podemos tomar el mismo ejemplo de la marcha. Esta vez nos interesa la marcha no como la repetición de una acción durante un tiempo, por determinado número de personas, por un determinado número de veces, sino como la coordinación de acciones especializadas (la de aquel que conduce la marcha, quien habla y hace los cantos, otros que vigilan para que ningún agente externo, cuyo fin es desestabilizar la marcha, entre en la calle donde estén los caminantes, etc.). Estas son unas acciones, unos comportamientos, que se coordinan para que el ‘sistema marcha’ no sólo funcione internamente sino para que tenga un impacto significativo en la ciudad, en el país, en la región, etc.; es decir, para que afecte a otros sistemas.

Lo importante de estos comportamientos no sólo es describirlos en sí mismos, sino, desde la perspectiva del *Complexity Profile*, mostrar cómo, por ejemplo, la complejidad y el impacto de cada uno de ellos depende de la escala. Desde luego, una coordinación como la descrita al final del ejemplo anterior ha de presentar altos grados de complejidad –especialización en las acciones y coordinación de las mismas en pos de un impacto- tanto a escalas micro como macro. Así, frente a individuos con tareas independientes y no coordinadas, la escala aumenta y la complejidad decrece. Esto es, para dar cuenta de un comportamiento complejo en un sistema cuyos elementos llevan a cabo acciones no coordinadas sino básicamente independientes es preciso hacer descripciones u observaciones a niveles muy generales o a escalas mucho mayores. Queda claro entonces cómo la complejidad es un valor relativo que, desde la perspectiva que hemos revisado, está en relación o en función de la escala. Como lo afirma el profesor Bar-Yam, el análisis y la descripción que a él y a su equipo les interesa son matemáticos. No obstante, en el presente trabajo no nos interesa esa formalización como tal sino la base conceptual que subyace a la misma.

En cuanto a los sistemas, a sus procesos de organización y de comunicación, es importante resaltar que los sistemas no son cerrados, no están aislados. Ejemplo de ello son sistemas como la lengua que cambian constantemente por acción de agentes externos a la misma, o los sistemas del cuerpo humano que además de influirse unos a otros reciben influencias e interactúan con elementos de sistemas ambientales externos a ellos. En ese sentido unos sistemas no sólo influyen en el comportamiento de otros, sino que establecen intercambios de información y producen nuevos órdenes o formas de operación. Para seguir con el ejemplo de la marcha como sistema, dicho conjunto de elementos con unos comportamientos coordinados está en relación con otros sistemas: la calle en sí misma con

sus sistemas de señalización y con sus límites, la policía que los custodia o que los maltrata coordinadamente a través de una estrategia, así como, de forma más abstracta y alejada, pero igualmente influyente, las reglas establecidas (así como su violación) –legislación laboral, derechos humanos, etc.- que los obliga a coordinarse y que determinan su comportamiento como sistema.

Si revisamos el ejemplo, este sistema funciona porque hay unos desafíos, unas motivaciones o unos espacios que tienen que ser llenados por sus acciones. Es decir, hay un medio ambiente que interviene en el funcionamiento del sistema mismo. Un medio ambiente que obliga a la movilidad y que implica unas formas de movimiento (de comportamiento). Si, en algún caso, el medio ambiente que rodea al sistema no le exigiera la auto-coordinación, dicho sistema no funcionaría. Por ejemplo, si las leyes no hubieran sido ‘sistemáticamente’ violadas o ignoradas, o en un nivel más cercano, si no hubiese agentes externos que quisieran infiltrarse en la marcha y descomponerla –desestabilizar su organización- la tarea especializada de vigilar y evitar la entrada de tales agentes no tendría razón de ser. Así, el comportamiento del sistema cambiaría porque los elementos y los comportamientos al interior de éste también cambian.

Esto se relaciona directamente con una premisa fundamental referente a la coordinación, auto-organización y funcionamiento de los sistemas complejos. Ésta tiene que ver con la capacidad de adaptación del sistema a su medio ambiente. En este caso, el medio ambiente como un sistema externo genera unas exigencias para el nuevo sistema (la marcha), unas exigencias cuyo sentido es, a su vez, la auto-organización del sistema existente (el medio ambiente). En ese caso el surgimiento de un sistema nuevo –la marcha dentro del sistema organizado de la ciudad- se convierte en un problema que debe ser evitado y, si no es posible, debe ser ordenado. Si el nuevo sistema (la marcha) se genera,

debe establecer unos patrones de funcionamiento que aseguren su existencia hasta lograr el impacto esperado. En ese sentido, el sistema debe adecuarse al medio-ambiente a través de la auto-organización, sin llegar a destruirlo y sin dejarse destruir porque, desde luego, la consecuencia sería la inoperatividad o inexistencia del sistema mismo.

A este respecto Bar-Yam dirá que “The progressive historical increase of complexity means that organizations that do not change do not survive.” (13). Esta afirmación desarrollada en relación con las organizaciones humanas, jerárquicas o no, es uno de los puntos fundamentales de su aporte. Es decir, esto tiene que ver con la adaptabilidad de los sistemas a un ambiente que le exige ciertos comportamientos y acciones, tal como lo hemos descrito en el ejemplo de la marcha. Así, por lo tanto, un sistema complejo tiene la posibilidad de proyectarse en el tiempo y de mutar –para usar una metáfora biológica- de acuerdo con las relaciones medio-ambientales que lo circundan. Esto hace que no sólo cambien sus modos de funcionamiento, sino que permita la entrada de elementos que establecían una relación interior-exterior (elementos que estaban fuera del circuito mismo del sistema) adoptando nuevos patrones de comportamiento. Es decir, hay un momento en el que la delimitación del sistema y de sus elementos es tan borrosa que su descripción, su explicación y posiblemente la predicción de emergencias –de comportamientos no esperados, acciones previamente no establecidas- se hace más difícil e inexacto.

Así, volviendo a nuestro hilo temático principal, lo que hemos denominado superposición informativa equivale a la hiper-coordinación de sistemas informativos a partir de los cuales se construyen nodos particulares (lugares claves, lugares de confluencia dentro de una red). En ese sentido, lo afro, la idea de lo afro, sería uno de esos nodos informativos (un sistema de discursos, de documentos, de valores y de representaciones

simbólicas) producto de la convergencia de sistemas artísticos, étnicos, religiosos, culturales, políticos y sociales entre otros. Un sistema-nodo en el que se suceden un sinnúmero de transformaciones y adecuaciones de acuerdo con las exigencias de los sistemas culturales circundantes. Un sistema que implica diferentes tipos de acciones -especializadas-, unas con otras en relación –coordinación-, a diferentes escalas o niveles.

Desde luego, hablar sobre ese sistema como ya hemos señalado es hablar de un número significativo e inabarcable de información. Es por ello que la delimitación de la problemática trabajada es fundamental para el estudio de un sistema históricamente desarrollado y extendido. Dicha delimitación va desde la focalización de algunos espacios geográficos (Colombia, Brasil y España, siendo ellos complejos y variados en sí mismos), pasando por una delimitación mayor en términos discursivos (un campo social y de acción: el artístico-cultural afro), hasta la precisión de un marco temporal específico (de 1990 a 2008). Así, la utilización de una herramienta digital como los *topic maps* cobra validez, sin por ello convertirse en el centro de atención del trabajo mismo.

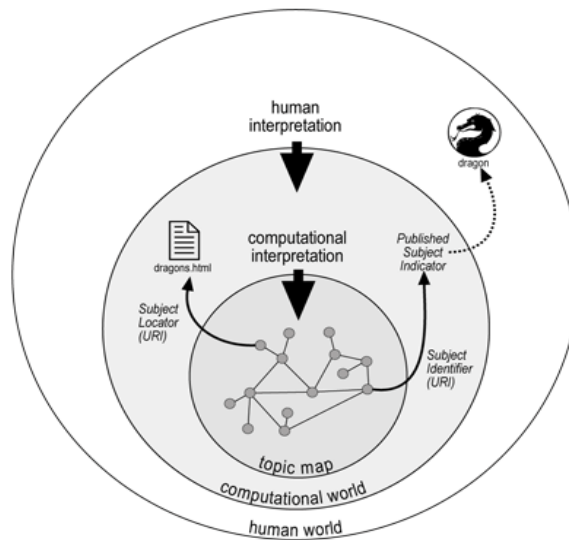
Para desarrollar lo planteado hasta el momento hemos usado una herramienta llamada Wandora, una aplicación *open source* desarrollada desde el 2006. Por ser *open source* no solamente es posible usar el recurso gratuitamente, sino, más interesante aún, abre la posibilidad de consolidar una comunidad que la mejora a través de su uso. Esta es, entonces, una iniciativa muy en consonancia con la idea inicial que Berners-Lee tenía al crear la Internet.

La herramienta es programada a través de estructuras frásticas; es decir que obedece a las reglas básicas sobre las cuales construimos frases. Para ello entonces desarrollamos la unión de tópicos mediante asociaciones, en donde los tópicos serán los elementos informativos fundamentales sobre los que se habla, y las asociaciones los

elementos de relación que permiten ligar a dos o más tópicos. Si, por ejemplo, contamos con una frase como ‘Juan es grande’, en este caso ‘Juan’ y ‘Grande’ cumplirán el papel de tópicos dentro de la categorización, mientras que ‘es’ será una asociación que determina la relación entre los tópicos ligados por la misma. De acuerdo con esto, el uso de esta herramienta está fuertemente basada en los conceptos y procedimientos de la semántica, disciplina lingüística comprometida con el estudio del sentido. Así, desde la perspectiva de los especialistas –tanto usuarios asiduos, como programadores- *Wandora* en particular, y los *topic maps* en general, permiten “managing the meaning of the information, rather than just the information.” (Garshol 1). Esta afirmación es bastante válida si, sobre todo, consideramos que esta herramienta no sólo permite manejar los tópicos de la información que deseamos estudiar o sistematizar, sino que nos permite manejar las representaciones que se han hecho de dichos tópicos. Por ejemplo, en el caso de la frase dada, la herramienta nos permitirá ver a ‘Juan’ como un tópico pero al mismo tiempo, nos permitirá ‘llenar’ dicho tópico con una imagen sobre Juan (digamos una fotografía) o con otro tipo de documento que puede construir o hacer más ‘concreta’ la idea de Juan (digamos que, desde una perspectiva legal, lo que constituye a Juan como tal es su carné de identidad que, a la vez, lo describe como gordo, nacido en una región específica y con unas características particulares). Dentro del programa, a este tipo de documentos que interactúan y, de alguna forma, le dan sentido a un tópico más o menos abstracto, se le da el nombre de ocurrencia.

Así, lo que proporciona *Wandora* es la posibilidad de construir un modelo de tópicos –algo así como un modelo de información en el que los elementos fundamentales son los tópicos y las asociaciones, quienes interactúan entre sí para darle vida al mundo representado. Este modelo no sólo se relaciona con las ideas del sujeto que lo desarrolla, sino que interactúa con el mundo de la información siempre activo. En ese caso, a través de

la herramienta es posible importar documentos que se constituyen en ocurrencias de un t3pico. Asimismo, es posible extraer informaci3n de diferentes documentos y relacionarla con otros que tengan el mismo rango de informaci3n o est3n en el mismo campo sem3ntico. Es decir, los *topic maps* se constituyen en una herramienta que permite modelar el mundo de la informaci3n estableciendo relaciones reales con el mundo externo al modelo, esto es, el nuestro, que es un mundo basado en la informaci3n, en su procesamiento y en su manejo. Esto es precisamente lo que nos permite ver el modelo que encontramos en la p3gina principal de Wandora (Fig. 1).



**Figura 1 Interdependencia de mundos en Wandora. Tomado de Wandora Web Page**

[http://www.wandora.org/wandora/wiki/index.php?title=Topic\\_Maps](http://www.wandora.org/wandora/wiki/index.php?title=Topic_Maps)

En cuanto al mundo art3stico afro-latino e hispanoamericano desarrollado en este cap3tulo a trav3s de Wandora, fue modelado con base en la recuperaci3n, lectura y sistematizaci3n de varios documentos. Textos, que adem3s de ser informaci3n, retoman, sistematizan y producen informaci3n sobre asuntos particulares del mundo. En este caso los

textos seleccionados para construir el modelo sobre lo afro a través del arte en la región estudiada, fueron textos que a) se anunciaban como representantes o críticos-constructores del llamado arte afro; o b) eran señalados como relativos al tema desde la perspectiva de la crítica, la difusión o el análisis de tal sistema. Muchos de ellos son revisiones historiográficas que, desde un punto temporal específico, revisan el desarrollo de manifestaciones relacionadas con lo afro tales como la negritud, el negrismo, el afro-realismo y el mestizaje entre otros. Otros tantos son textos creativos o político-artísticos (manifiestos) surgidos de primera mano de los escritores y artistas concebidos como pertenecientes al sistema afro en Latino e Hispanoamérica. En total fueron considerados doscientos veinticinco (225) documentos de carácter creativo y/o político artísticos encontrados en revistas, antologías y colecciones (Para un lista detallada de las fuentes, ver el apéndice D). Las fechas de publicación oscilan entre las primeras décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, con algunas excepciones como “En la fiesta del Santísimo Sacramento” el conocido poema escrito por Luis de Góngora, y “Concepción” escrito por Sor Juana Inés de la Cruz. Dos textos que se establecen como antecedentes fundamentales para la dinámica de representación hispano-latinoamericana de lo afro en la contemporaneidad.

Los documentos pertenecen, en su mayoría, a las regiones focalizadas en el proyecto, no obstante, como se ha mencionado anteriormente, la red se expande en términos tanto espaciales como temporales. Esto implicó la consideración de países tan diversos como Francia (fundamental para la consolidación de una imagen sobre lo afro o sobre lo negro para principios del siglo XX), Suiza, Costa Rica, Madagascar, República Dominicana, Guyana, Martinica, Cuba, Alemania, Chile y Estados Unidos entre otros. Como el modelo mismo muestra, la relación con estos países será definitiva para la



constitución de una dinámica representativa de lo afro dentro de los países focalizados, siendo imposible desconocer su interconexión.

De otra parte, en cuanto a los autores seleccionados, se contó con un número básico de 172, entre los cuales se consideraban no sólo escritores o poetas sino, además, pintores o artistas plásticos, así como académicos y críticos culturales. Este es un punto importante, sobre todo porque la diversidad en la selección permitió comprender que la representación de lo afro estaba basada no sólo en la predominancia de lo escrito, de lo literario, sino que otro tipo de lenguajes (gráficos, sonoros, etc.) presentaron un alto grado de importancia en la representación de dicha imagen. Artistas procedentes de diversas zonas también, cuya influencia es definitiva para la consolidación de una dinámica contemporánea en el llamado sistema artístico afro-latinoamericano.

La forma de establecer una relación entre los documentos a través del *topic map* como herramienta fue desarrollar una estructura mínima básica para llevar a cabo la programación. Algo así como establecer el sistema básico, con unas reglas ‘simples’ que nos permitirían introducir los datos recolectados, sistematizarlos, cruzar dicha información y producir un modelo básico a partir del cual interpretar la dinámica del mundo exterior a los documentos.

Como se señaló más arriba, los *topic maps* están basados en una relación simple de tópicos unidos por asociaciones. Para iniciar el sistema de partida, y con base en esa idea inicial, se desarrolló una abstracción básica: como se hablaba de arte afro-latinoamericano en general, se partiría de la premisa de que dicho sistema se basaba en objetos artísticos y en productores, mediados por diferentes tipos de asociaciones. En ese caso, la obra ‘x’ (tópico) sería producida (asociación) por el autor ‘y’ (tópico).

Este sistema inicial fue útil pero, al mismo tiempo limitado. Las razones fundamentales fueron: a) nos permitió clarificar los conceptos básicos de lo que se estaba buscando a través del análisis; b) demostró ser poco flexible ya que no permitía mostrar la complejidad de la dinámica comunicativa a través de las reglas básicas establecidas. Este último punto fue el más interesante, sobre todo porque intentábamos evidenciar la forma en la que un texto –según reglas lógicas, siempre creado por un sujeto y nunca creado sin la mediación de éste- tiene la posibilidad de influir a otros sujetos-objetos, tal y como ocurre en nuestra vida informativa. La base lógica creada inicialmente no nos permitía representar esa dinámica de influencia.

Esto implicó la optimización del modelo a partir de los elementos que Wandora ofrecía. Así que se acudió al uso de una categoría llamada rol, cuya característica fundamental es la de otorgar flexibilidad. En ese caso, no había una asociación simple entre un sujeto creador y un objeto creado a través de la relación denominada creación. Las reglas básicas hablaban de un modelo inicial, visto de izquierda a derecha, basado en un tópico inicial, un rol jugado por dicho tópico, la asociación como mediador, y un segundo rol jugado por el subsiguiente tópico dos. (Fig. 2)

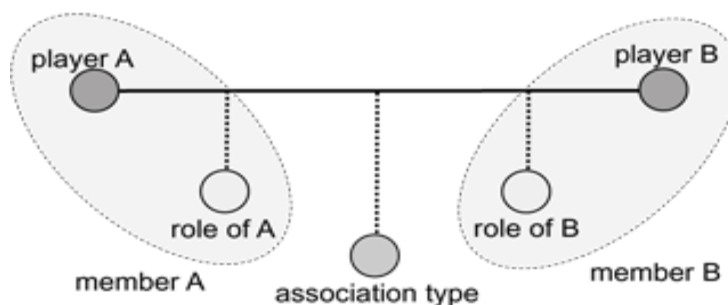


Figura 2 Sistema básico de funcionamiento de un topic map en Wandora

Así, el modelo inicial comenzaría a funcionar relacionando una persona o el nombre de una persona (tópico uno/player A), quien juega o puede jugar el rol de escritor, editor, periodista, etc. (rol of A) en una asociación del tipo ‘escrito por’ o ‘creado por’ (association type). Dicha asociación sería el punto de unión entre el tópico/rol mencionado y otro tópico/rol (player B and rol of B). Es decir, un objeto ‘x’ que en la asociación nombrada juega el rol de obra o de objeto artístico creado por una persona cuyo rol ha sido el de creador. Un ejemplo claro sería el de considerar el nombre de un sujeto como Rubén Darío (tópico 1), quien dentro del mundo que proyectamos juega el rol de escritor o creador. Así, Darío, mediante la asociación ‘escrito por’, queda ligado a un objeto (tópico 2) cuyo nombre es *Azul* y que, además, juega el rol de obra, de creación o de texto. Así la flexibilidad del sistema radicó en la posibilidad de que casi cualquier tópico<sup>43</sup> podía jugar roles intercambiables.

Con esta estructura básica fue posible establecer el resto de las asociaciones y de los elementos para construir un modelo que intenta representar la complejidad del mundo artístico afro tanto en Latinoamérica como en el mundo hispánico y, especialmente, la construcción de ideas o de representaciones artísticas. Con eso en mente, la construcción y adición implicó establecer otras asociaciones y otros tópicos que entraran en contacto con las asociaciones y con los tópicos existentes, para configurar la dinámica compleja de intercambios informativos. [Para una lista completa de tópicos, ver apéndice B].

En este caso, el rol permite entender y establecer que quien escribe es el tópico que juega el rol de escritor. Pero al mismo tiempo, el rol les permite, al analista y al diseñador del modelo, dar cuenta de unas relaciones más complejas: no solamente de acción-consecuencia, sino de reflexividad y recurrencia. Esto es, el sistema artístico afro-latinoamericano en este caso está conformado por los tópicos ‘artistas’ o ‘creadores’ que

han creado unos objetos artísticos, así como por los comentaristas, historiadores o críticos que dan cuenta de esos elementos en tanto componentes de un sistema dado, incluyendo obviamente este trabajo y a su autor<sup>44</sup>. Tal reflexividad invita a pensar varios asuntos de los sistemas –no sólo de los modelos creados en Wandora, sino especialmente de los modelos de clasificación que gobiernan nuestra vida diaria: a) Dichos sistemas son en verdad relativos; es decir, dependientes de los roles y las escalas que sean observados en los mismos; b) por esa misma relatividad no son definitivos ni ‘reales’ en su naturaleza, aunque en sus consecuencias lo sean<sup>45</sup>. Esto es, en el caso del sistema afro y su representación artística existe no como algo natural, ligado a una particularidad biológica humana, sino como resultado del cruce de diferentes perspectivas simbólicas y clasificatorias históricamente desarrolladas, y cuyo impacto llega hasta nuestros días.

Con estos elementos en mente se comenzó a introducir la información que textos como el de Jerome Branche (2006), Richard Jackson (1997, 1984, 1982), Marvin Lewis (1983) o Quince Duncan (2005) entre otros, ofrecían. La estructura general del modelo desarrollado se basó en la interacción de tópicos como ‘persona’, ‘objeto’, ‘institución’, ‘país’, a través de asociaciones como ‘nacido\_en’, ‘creado\_por’ o ‘influido\_por’. Para cada asociación se establecieron roles como ‘el nacido’, ‘el lugar de nacimiento’, ‘creador’, ‘lo creado’, ‘el influido’, ‘el/lo que influye’ [Para una lista completa de las asociaciones, ver apéndice A]. Esto permitió construir un modelo más rico en el que se representaban muy bien fenómenos como el de la influencia de una institución (que podía ser una obra, un grupo literario, político, un medio de difusión, etc.) o la generación de una idea en términos geo-políticos –v.g. la de lo afro como una representación paradójicamente local y global.

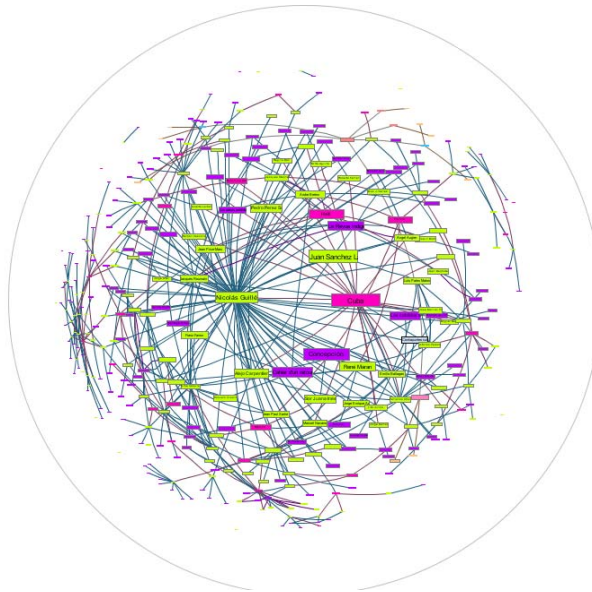
Todo esto se observa de forma mucho más evidente en el modelo final y en los análisis llevados a cabo sobre el mismo. En dichos análisis se hará evidente la preeminencia

de unos nodos sobre otros, de acuerdo con las relaciones entre nodos particulares así como entre éstos y la red en general.

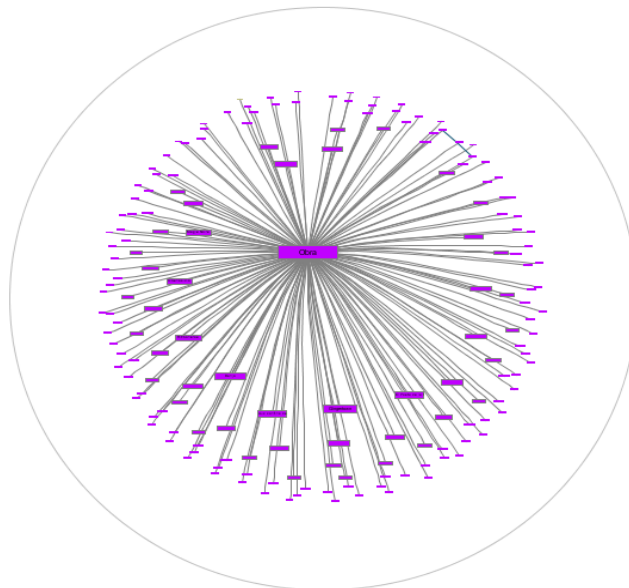
### 3.2 Prominencia, centralidad y conectividad. Algunos análisis del modelo 'la red de representación artística afro'

Como resultado de los procesos descritos se obtuvo el modelo que aparece en la figura 3. En este grafo se muestra la diversidad informativa propia de la representación de lo afro en varias regiones del mundo. Otras regiones no se visualizan no porque no haya tal representación o porque no existan artistas afro-descendientes o no afro que representen tal componente. Simplemente el modelo obedece a la información encontrada y referente a la proyección inicial de revisar el desarrollo histórico respecto a la dinámica de representación de lo afro en unos espacios y en unos tiempos particulares. Esto reitera su condición de modelo y, en consecuencia, de representación de procesos simbólicos cuyo alcance permite comprender el mundo pero nunca remplazarlo, tal como un mapa y su territorio.

El modelo tiene forma de una red constituida por obras (color lila), países (color rosado), creadores (color verde) y relaciones (en este caso los *edges* o las aristas que unen a los tópicos). Presentado así, el mundo se ve conectado pero, al mismo tiempo, excesivamente desordenado y con pocas posibilidades de ser leído y significado. En tanto red de relaciones, el modelo está conformado a su vez por sub-redes: por ejemplo, la que conforman las obras, los creadores y los países en sí mismos, teniendo como centro un rol designado, ya sea 'autor', 'obra' o 'país'. Un ejemplo de estas sub-redes es como se muestra en la figura 4. No obstante, lo importante es el modelo en sí mismo y la relación de cada una de las sub-redes que lo constituyen como tal. A partir de tal relación se llevaron a cabo análisis de diferentes tipos y con diferentes objetivos.



**Figura 3 Modelo "Red de Representación Afro"**



**Figura 4 Sub-red "Obras"**

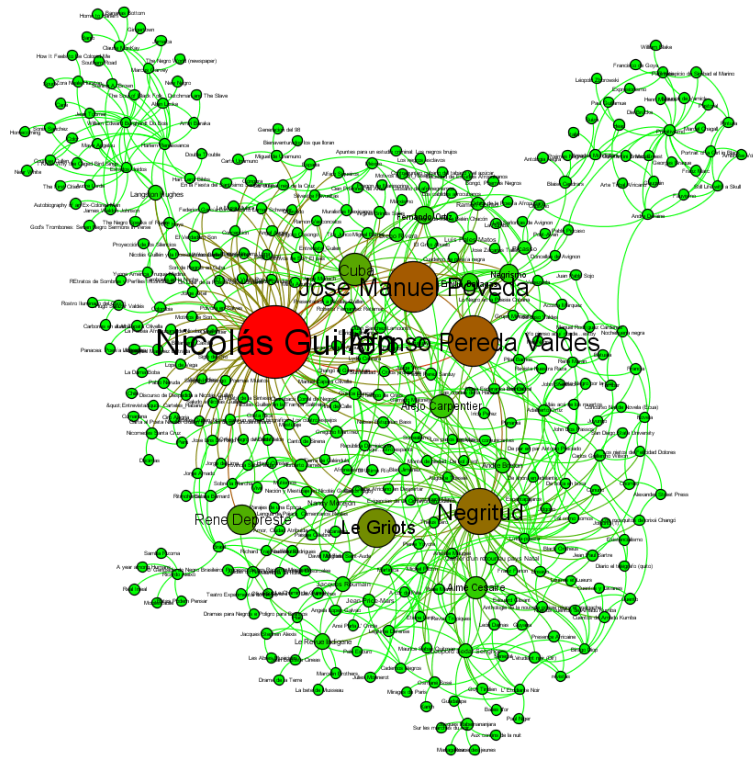
Para llevar a cabo dichos análisis empleamos otra herramienta estándar de análisis de grafos (Gephi)<sup>46</sup> que nos permitió analizar de manera global el grafo obtenido a partir del Mapa de Tópicos. Entre los parámetros que se midieron se destacan:

- **Centralidad por cercanía:** expresa cómo de bien conectado está un individuo con la red completa. Un valor alto de esta medida indica una mejor conectividad, y por tanto, expresa la importancia del individuo frente al resto de elementos de la red.
- **Centralidad por transferencia (betweenness):** indica cómo de importante es el individuo en tanto punto de conexión y transferencia dentro de la red. Un valor alto indica que es un tópico que sirve de paso en las comunicaciones (relaciones) entre el resto de tópicos del mapa.
- **Modularidad:** es un coeficiente que permite agrupar aquellos nodos que comparten conexiones y zonas del grafo, de manera que proporciona una subdivisión del mapa en zonas con altas relaciones entre sí.
- **Coefficiente de Clustering:** describe cómo se concentra la red alrededor del individuo. Un valor alto indica que los vecinos del individuo están muy conectados entre sí.

Estos parámetros nos permitieron obtener tres reordenaciones mucho más concretas de la información consignada en el mapa de tópicos. Cada una de ellas aportó formas de lectura y posibilidades de interpretar la dinámica de la red de representación artística de lo afro.

En primer lugar, obtuvimos la información relativa a la medida de centralidad por transferencia, tal y como permite ver la figura 5. En este caso, los tópicos de color verde y de menor tamaño son los que tienen esta medida menor, mientras en el otro extremo, los más rojos y grandes son los que tienen mayor valor de centralidad por transferencia (es decir, aquellos que sirven como grandes canalizadores de relaciones entre tópicos distantes). De acuerdo con esta gráfica es posible detectar varios puntos (individuos o instituciones) importantes a nivel de conectividad y transferencia dentro de la red. Por ejemplo, de mayor a menor importancia aparecen nombres como los de Nicolás Guillén,

Manuel Poveda, Alfonso Pereda Valdés, René Depresté, Aimé Césaire, o Alejo Carpentier al igual que instituciones como la negritud y la revista haitiana *Los Griots*. Estos puntos son fundamentales (centrales) para la transmisión y continuación de la tradición representativa sobre lo afro, así como para la invención de formas nuevas de representación a partir de la información cultural transmitida.

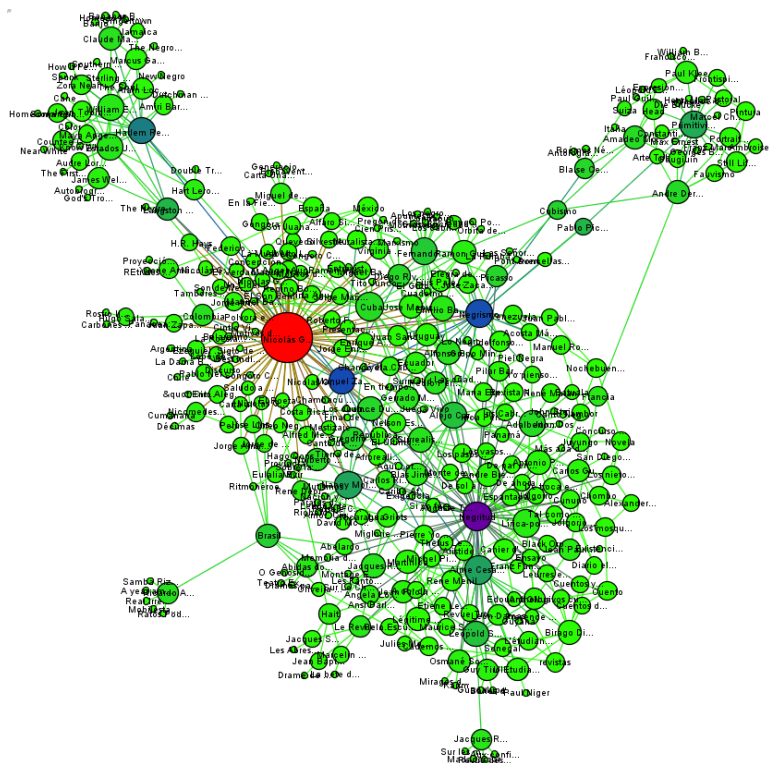


**Figura 5 Centralidad por transferencia**

Siguiendo los mismos parámetros de representación, obtuvimos los datos relativos a la medida de centralidad por cercanía (figura 6). De nuevo, los nodos más rojos son los que tienen mejores conexiones en la red, mientras los más verdes son los que peor conjunto de relaciones tienen. En este tipo de representación el tamaño indica, además, el valor de influencia. En ese caso se puede medir el grado de influencia por la cercanía que hay entre



nodos. Se podría saber cuáles tienen mayor potencialidad y poder de transmisión, así como de constituirse en modelos a seguir en cuanto a la forma de representar una idea artística-cultural como la de lo afro. De acuerdo con esto, la centralidad de la red vuelve a estar en manos de Nicolás Guillén, quien junto con sujetos e instituciones como Manuel Zapata Olivella, el negrismo, la negritud, el Harlem Renaissance, Aimé Césaire o Nancy Morejón, se convierten no sólo en transmisores con mucha conectividad sino en nodos con mayor cercanía respecto a otros que no tienen relaciones directas entre sí o que están muy alejados unos de otros.



**Figura 6 Centralidad por cercanía**

Por último, en el tercer análisis, se muestra la partición que se puede realizar usando los valores de modularidad explicados anteriormente (Fig. 7). Nodos con colores similares

representan mayor similitud en sus características, reflejando un módulo casi independiente de la red. De acuerdo con esto, en la red hay dos módulos determinantes para el funcionamiento de la misma: uno liderado por Nicolás Guillén y otro por la negritud. Así, a partir de este análisis se puede considerar que una persona y una institución están al mismo nivel dentro de la red porque parecen tener el mismo poder de comunicación y transmisión.

En este caso, el módulo de Guillén (azul) no sólo es más grande y con mayores relaciones, sino que son claros los lazos que establece con instituciones y autores que regularmente se estudian desde otros marcos de referencia: García Lorca, Miguel de Unamuno o algunos autores vanguardistas así como barrocos que aparentan ser más lejanos a la tradición de lo afro. De igual forma, el módulo referente a la negritud (ocre) muestra relaciones con nodos lejanos y, aparentemente poco relacionados desde lecturas literarias y críticas tradicionales. Tal es el caso de Pablo Neruda, cuya cercanía y pertenencia al módulo se puede entender como la representación gráfica de sus relaciones políticas y poéticas con movimientos de lucha social y de resistencia.

El resto de los módulos son más pequeños y dependientes, pero no menos importantes. Por ejemplo, en el caso del módulo al cual pertenece Cuba, se hace evidente la existencia de influencias y relaciones diversas. Así, la importancia de Guillén, aunque independiente en términos de modularidad respecto a aquella de Cuba –su lugar de origen y donde desarrolla su trabajo más trascendente- aporta elementos significativos para el módulo de la isla. En este caso es claro que el entorno interactúa con sus habitantes a la vez que estos lo hacen con el mismo. Y aún más interesante es cómo a través de la modularidad se hace evidente la no limitación del entorno a los bordes geográficos y nacionales, sino que se construye sobre una relación flexible en términos simbólicos tal como lo lleva a

cabo el escritor costarricense Quince Duncan. Este escritor, de acuerdo con la representación de modularidad, y a pesar de su procedencia, aparece como parte del módulo Cuba; una relación que está mediada por el poder simbólico de Guillén en términos de la representación en cuestión, y que influye fuertemente a Duncan no sólo en su pensamiento sino en parte de su estética<sup>47</sup>.

En cuanto al módulo ‘Carpentier’, por el contrario, aunque hay relaciones evidentes con los módulos de mayor importancia –Guillén, Cuba, etc.- es claro que por el color y por el tamaño mostrado en la red de la figura 5, parece establecer una posición de menor predominancia en cuanto a la representación de lo afro; por lo menos una posición menor en relación con la detentada por Guillén, la negritud o la misma Nancy Morejón, continuadora del legado del poeta de Camagüey. A pesar de su relación fáctica con la isla (se considera a sí mismo un cubano sin importar su origen Suizo), a partir de la cual desarrolla su obra y comienza a ser reconocido, la posición de su módulo permite entrever una cierta lejanía con el nodo Cuba del modelo, y una mediana importancia en la representación de lo afro. Esto comienza a iluminar el comportamiento de la información en forma detallada, pues desde una escala mayor, Carpentier se considera no sólo como uno de los primeros artistas preocupados por la representación artística de lo afro en Latinoamérica, sino uno de los más importantes y que más legados establece en la región<sup>48</sup>. Sin embargo, es claro que en el modelo es mucho más evidente la mayor cercanía con instituciones como el surrealismo, con figuras como André Bretón o con escritores más contemporáneos como Blas Jiménez. En ese caso, esta parte del modelo puede ser vista como el efecto concreto de la representación que Carpentier comenzará a desarrollar

alrededor de lo afro pero que se decantará en la propuesta que le ha dado renombre y posición en el campo cultural y literario latinoamericano: el realismo maravilloso<sup>49</sup>.

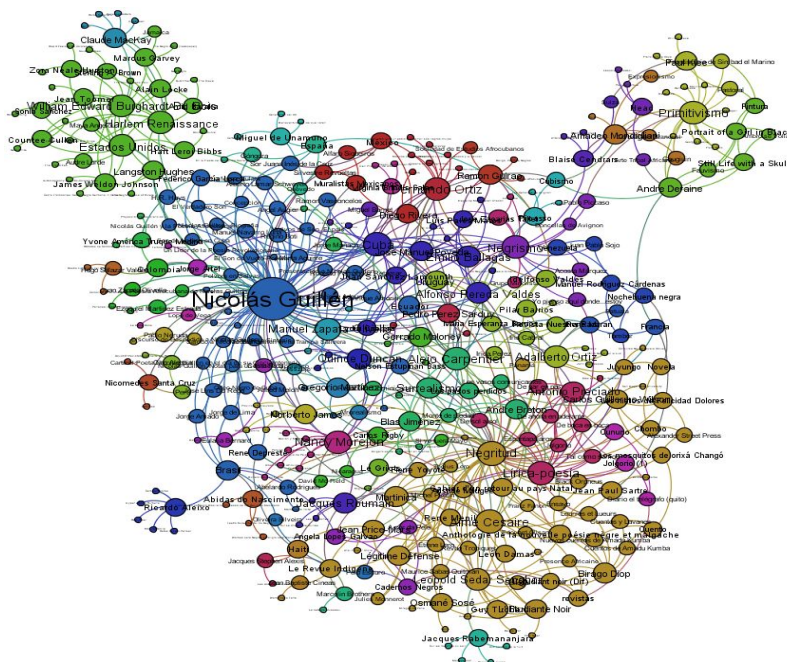


Figura 7 Valores de modularidad

Como segunda parte del estudio, se han realizado diversos análisis de la influencia entre los nodos del grafo. Para tener una visión más completa de estas influencias se han desarrollado distintas transformaciones sobre el grafo original, intentando mostrar los diversos aspectos de las relaciones semánticas que hay almacenadas en él.

El algoritmo usado para estudiar la influencia entre los diversos nodos del grafo es el conocido como “Page Ranking”, en el que se basa el motor de Google para calcular la importancia de las páginas que devuelve tras una búsqueda, y que usa para ordenar los resultados. Esencialmente, este algoritmo hace uso de la siguiente idea: una página web es

más importante si a ella apuntan muchas páginas que son de calidad. La pregunta entonces sería ¿cómo se define la calidad de una página? Pues una de las posibles medidas es precisamente la importancia, por lo que se convierte en una definición recursiva: una página es importante si a ella apuntan muchas páginas importantes. Existen procesos matemáticos para poder calcular esta dinámica recursiva en forma de números asociados a las páginas, pero se debe tener en cuenta que el resultado obtenido no es una valoración global e individual, sino un resultado comparativo en el que la importancia de una página depende de su valor relativo al resto de páginas.

Pero surge otra pregunta aún más determinante ¿cómo se puede aplicar este concepto de importancia a las influencias entre los tópicos que componen un mapa de tópicos como el de la red global de representación artística de lo afro? Para ello se debe tener en cuenta que la importancia de una página refleja, de alguna forma, la relación con otras páginas. Por ejemplo, una página 'A' que apunta a una página 'B' como referencia, llega a ser importante por la información encontrada en 'B', en relación con la que hay en 'A'. Gracias al tipo de conexiones semánticas que hay entre los tópicos del mapa, es posible concluir que si una obra, 'O', apunta a una persona, 'P', porque 'P' ha leído 'O', ésta, muy seguramente, puede servir de referencia para 'P', y, por tanto, puede haber realizado una influencia sobre ella. De otra parte, si la obra 'O' que sirve de referencia para 'P' tiene a su vez como referencia un contexto más o menos abstracto 'L'-un país o una institución-, 'P' habrá sido no sólo influida por 'O' sino que obedece a elementos de 'L' que se encuentran incorporados en la obra 'O' referencial. Sin embargo, dado un mapa de tópicos, y su grafo asociado con las relaciones semánticas entre tópicos, interpretadas como

conexiones que permiten referenciar nodos entre sí, se pueden realizar diversas reordenaciones de la información atendiendo a qué carácter del mapa se quiere estudiar.

Una primera reordenación consiste en no considerar el grafo (mapa) completo, sino solo algunas partes del mismo. Así, de todo un mapa, es posible decidir no considerar algunos tipos de tópicos y/o relaciones, bien sea porque se intenta realizar un estudio parcial, o bien porque se piensa que los elementos no considerados no deben intervenir en el estudio. Un caso se presenta cuando, en el mapa en cuestión, no se consideran los tópicos que reflejan tipos de representación (pintura, novela, cine etc.) debido a que representan conceptos muy generales que podrían distorsionar los resultados de importancia del resto de tópicos involucrados. En este caso, se eliminan del análisis (se hace un filtrado de la información) tanto los nodos que representan estos tipos de tópicos como las conexiones que los enlazan con el resto.

Otro caso se presenta cuando se decide no considerar, por ejemplo, los tópicos de tipo 'país' para el estudio de las influencias, motivados quizás por el hecho de que un país establece relaciones entre individuos que no 'activan' una influencia directa. Un último caso de ejemplo podría venir dado por el hecho de no considerar toda una familia de relaciones semánticas que existen en el mapa de tópicos. Por ejemplo, en el mapa red global de representación artística de lo afro podrían no ser consideradas las relaciones de influencia que se han establecido conscientemente (no quiere decir que no sean correctas), para saber si las relaciones de influencia que se han extraído de las críticas existentes son coherentes con el significado de influencia que se obtiene por medio del resto de relaciones. Por supuesto, no hay razón de peso que indique si es más adecuado o no realizar este tipo

de filtrados, por lo que las conclusiones que se extraigan de cada uno de los resultados obtenidos deben ser hechas en función de la reordenación que se considere.

Además de los filtrados explicados en los párrafos anteriores, hay otras opciones para transformar el grafo derivado, dependiendo de la interpretación semántica de las conexiones existentes entre los tópicos. En el caso estudiado, y considerando la relación ‘nacido en’ existente entre personas y países, se puede aplicar un proceso de agrupación de los autores sobre los países, de forma que las relaciones en las que intervienen los autores se proyectan y agrupan en los países a los que pertenecen. De esta forma, los países se convierten en contenedores de toda la información relacionada con los autores que nacieron en ellos, y el estudio de influencias sobre el grafo obtenido indica la importancia o influencia de los distintos países en el mapa considerado.

En la figura 6 se muestra una representación de la red obtenida inicialmente, en la que se refleja la influencia de la red global (sin ningún tipo de filtrado) tal y como ha sido definido con anterioridad. En este caso, se ha representado por medio del tamaño y del color del nodo asociado al tópico, de forma que cuanto mayor es la influencia del nodo, mayor es su tamaño y más rojo se representa; o cuanto menor es la influencia, más verde y menor es su tamaño.

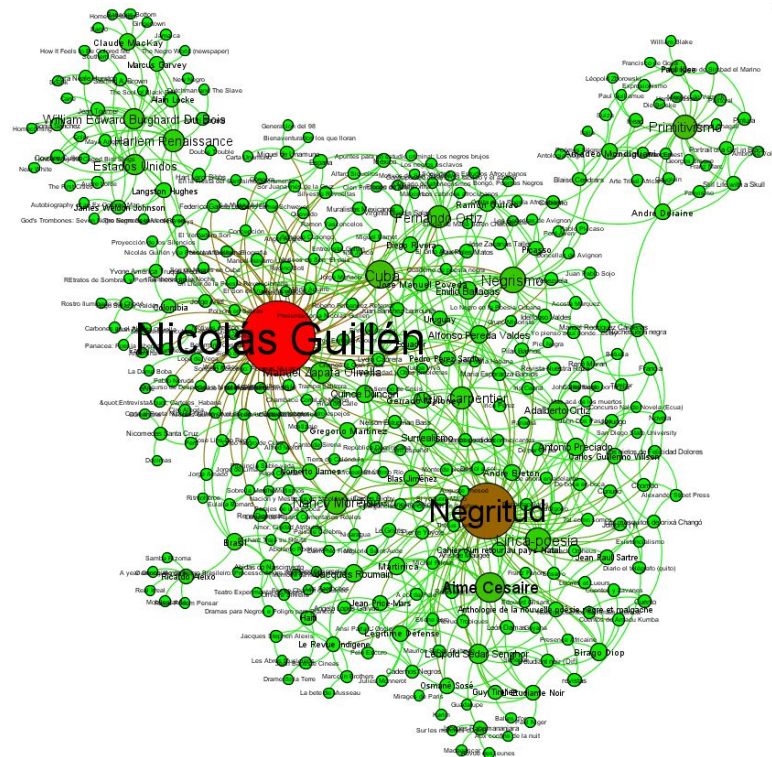


Figura 8 Red completa, influencia global

Esta red, al ser filtrada a través de cualquiera de los métodos expuestos, y dependiendo de las proyecciones del análisis mismo, puede ser analizada, otorgando unos valores particulares en términos de importancia, influencia, centralidad, etc. En el caso de la red afro en particular, analizamos el grafo de tres formas puntuales: a) sin filtrados, b) con focalización de países, y c) con eliminación de los países. Los resultados se obtienen tras aplicar el algoritmo de cálculo de influencias explicado, de los cuales se mostrará, en cada caso, los diez tópicos con valores relativos de influencia más altos. En todos los casos hemos considerado las influencias explícitas que hay en el mapa de tópicos.

En el caso del análisis a), la tabla 1 muestra cómo, lo que es evidente en términos visuales (los nodos más rojos y grandes), tiene un correlato en términos matemáticos, y de posicionamiento. Aquí lo importante no es tanto el valor sino la posición. Considerando el



principio en el que se basa el algoritmo de partida, es posible afirmar que Guillén es importante no en sí mismo sino porque apunta y es apuntado por instituciones (nodos) tan importantes como la negritud, como el primitivismo o el Harlem Renaissance, así como por personas como Nancy Morejón, Fernando Ortiz o W.E.B. Du Bois.

<b>Tópico</b>	<b>Tipo</b>	<b>Valor</b>
<b>Nicolás Guillén</b>	Persona	0.014210309
<b>Negritud</b>	Institución	0.008800364
<b>Primitivismo</b>	Institución	0.005339698
<b>Harlem Renaissance</b>	Institución	0.004967716
<b>Nancy Morejón</b>	Persona	0.004826035
<b>Fernando Ortiz</b>	Persona	0.004604043
<b>Negrismo</b>	Institución	0.004430831
<b>William Edward Burghardt Du Bois</b>	Persona	0.004260025
<b>Ricardo Aleixo</b>	Persona	0.003753282

**Tabla 1 Resultados sin filtrados**

De otra parte, en relación con el análisis b), la tabla 2 pone en evidencia cómo la importancia de Cuba es determinante para la dinámica misma de la red. Esto se constituye en un dato significativo para mostrar el funcionamiento de la dinámica de la red y, particularmente, el rol jugado por un espacio cultural como el de la isla (los discursos desde y sobre ella). Así mismo, la tabla muestra elementos interesantes como el segundo lugar de Costa Rica, un país cuya tradición y discurso nacional intentan mostrarlo como mestizo, cuya mayoría es no-afro descendiente, pero con un gran poder. Desde luego, la información ordenada de esta manera muestra cómo ese segundo lugar de importancia y de centralidad para un país como el descrito, tiene que ver con un nivel más simbólico<sup>50</sup>, lo que pone en emergencia la relación entre identidad, raza y procedencia entre otros. En este caso particular, dentro de la red aparece una propuesta (un nodo): la de Quince Duncan, quien,

como ya había sido presentado en el apartado sobre modularidad, parecía pertenecer al módulo Cuba. Pero en este caso no aparece el sujeto como tal sino el nodo que lo contiene y que, en términos de las relaciones que se han explicado, implica la relación misma con el sujeto. Así, en cierta medida Costa Rica adquiere tal nivel dentro del grafo por la importancia relativa que Cuba adquiere para la misma, por lo menos a través de apuestas estéticas influyentes como la de Duncan.

<b>Tópico</b>	<b>Tipo</b>	<b>Valor</b>
<b>Cuba</b>	País	0.011694091
<b>Costa Rica</b>	País	0.010051924
<b>Negritud</b>	Institución	0.009783216
<b>Estados Unidos</b>	País	0.009513428
<b>Primitivismo</b>	Institución	0.007675288
<b>Brasil</b>	País	0.007239778
<b>Haiti</b>	País	0.00683879
<b>México</b>	País	0.006522977
<b>Colombia</b>	País	0.006461951
<b>República Dominicana</b>	País	0.006102954

Tabla 2 Análisis considerando agrupación en países

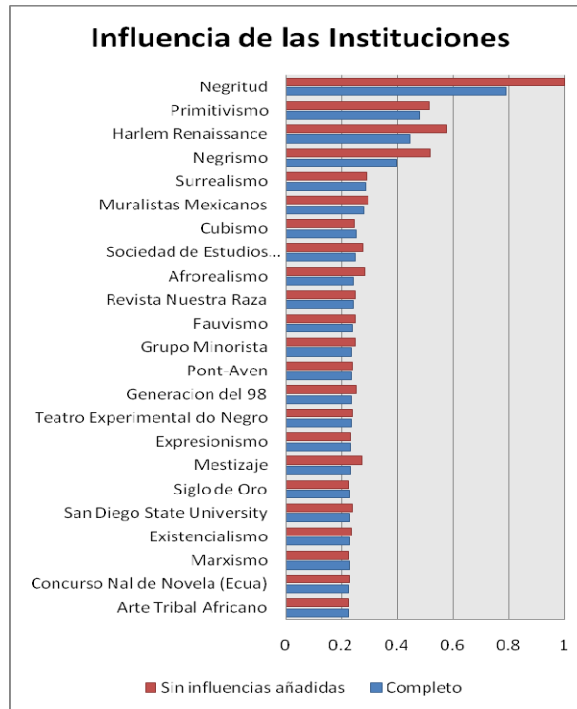
En el tercer experimento, al eliminar los países como un grupo determinante y dejar a los autores y las obras, se obtuvieron los resultados mostrados en la tabla 3. Aquí nuevamente Guillén es el nodo al cual apuntan todos los demás nodos o, por lo menos, los más importantes de los que se encuentran construyendo la red. Nuevamente, por relaciones de co-referencialidad, hablar de Guillén en la red es tanto o más que hablar de Cuba. En ese sentido, el nodo Guillén tiende a volverse una especie de contenedor de otros espacios de información como el mismo nodo Cuba, un asunto que desde el punto de vista de la lógica de nuestras realidades sería impensable. Lo importante es mostrar que en esa red diversa hay diferentes niveles, diferentes escalas, y que los valores no son esenciales y definitivos

sino siempre mediados por relaciones de co-construcción. En ese caso el ámbito artístico literario está dominado por figuras como Guillén en interacción con otras formas de representación, otros exponentes y otras fuentes de información.

<b>Tópico</b>	<b>Tipo</b>	<b>Valor</b>
<b>Nicolás Guillén</b>	Persona	0.015309258
<b>Negritud</b>	Institución	0.010336252
<b>Primitivismo</b>	Institución	0.00597134
<b>Harlem Renaissance</b>	Institución	0.005408434
<b>Nancy Morejón</b>	Persona	0.005242839
<b>Negrismo</b>	Institución	0.004892187
<b>Fernando Ortiz</b>	Persona	0.004884662
<b>William Edward Burghardt Du Bois</b>	Persona	0.004622801
<b>Aimé Césaire</b>	Persona	0.004106055
<b>Ricardo Aleixo</b>	Persona	0.00407369

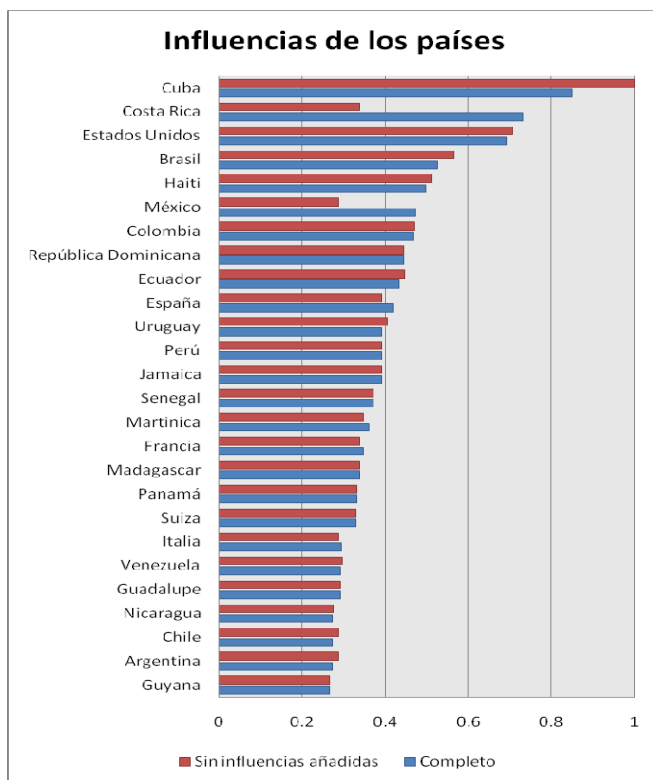
**Tabla 3 Resultados eliminando los países**

Finalmente, todos estos experimentos fueron centralizados en tablas de información (tablas 4 y 5) que muestran la predominancia como uno de los factores fundamentales para el funcionamiento de la red, la creación de una o unas ideas artísticas particulares, y, finalmente, su transmisión y adecuación a nivel local y global. Predominancia al interior de un modelo que fue hecho con base en textos numerosos, en lecturas que ‘mostraban’ la red de representación en funcionamiento, y sistematizados en función de la estructura creada como punto de partida para el análisis.



**Tabla 4 Influencia de las instituciones**

Como conclusiones respecto al funcionamiento de la red, o por lo menos de las porciones analizadas hasta el momento, es posible afirmar que hay una interacción compleja entre los elementos de la misma. Es decir, se evidencia un alto grado de auto-organización, movilidad y expansión, sumado a la recursividad como operación fundamental de posicionamiento e importancia. Así, basada en esa recursividad, la red muestra cómo lo afro en tanto idea y representación artística depende de la importancia de quien o quienes la lleven a cabo, y, a su vez, de aquellos que la reconozcan, a los que influya así como aquellos de los cuales acepte influencias. No es entonces una relación unidireccional y ni tan siquiera bidireccional; es una relación multidireccional con varios niveles.



**Tabla 5 Influencia de los países**

De otra parte, en cuanto a esa organización recursiva, los análisis mostraron la predominancia de instituciones, figuras y países, determinante para la construcción y transmisión de la idea artística de lo afro. Tal es el caso de la negritud, Nicolás Guillén, Cuba y Costa Rica. Una prominencia que no se puede entender de manera esencial como se ha remarcado anteriormente sino de forma relacional; Cuba y Guillén son prominentes porque hay figuras e instituciones prominentes que lo indican así; igual sucede con la negritud si se entiende como una especie de idea cultural local (artística, social, racial, etc.) que al entrar en relación con otras redes, ideas artísticas, instituciones y sujetos, comienza a universalizarse, a constituir una red global. Esa predominancia, desde una perspectiva interpretativa, marca el devenir de las formas de pensar y representar lo que se concibe

como afro en Latinoamérica y el mundo Hispánico, por lo menos en términos artísticos. Estos nodos, en cuanto a lo relacionado con el mundo creado por el modelo que trabajamos a lo largo del capítulo, se convierten en la marca de legitimidad para representar algo llamado afro en términos artísticos. Lo importante ahora es cotejar los resultados obtenidos hasta el momento con la información reinante en el mundo activo de la red artística, como forma de establecer las invenciones, las transmisiones y los valores de las informaciones en juego. Eso nos lleva directo a desarrollar dos tareas puntuales para los siguientes capítulos: a) revisar las apuestas de dos actores centrales dentro de la red: Nicolás Guillen y Alejo Carpentier; y b) seleccionar artistas periféricos para probar cuál es la posición que adoptan frente al proyecto central y centralizado de representar lo afro artísticamente. Esto último tiene que ver con evaluar cómo la representación globalizada de lo afro (de la cual los dos autores nombrados son centrales) es superada, de-construida y reevaluada por otras posiciones locales más contemporáneas. Posiciones que logran establecer redes marginales en las cuales la diferencia y la ruptura de las estructuras raciales, estereotípicas y folklóricas de representación de lo afro se convierten en el motor de la construcción de identidades e imágenes fluctuantes.

## Capítulo 4

### 4 Representaciones de lo afro y representaciones afro: mediaciones globales

En el capítulo anterior se mostró, desde el modelo de ‘la red de representación artística de lo afro’, cómo funcionaba dicha dinámica, particularmente en el mundo artístico. A través del modelo construido sobre los mapas de tópicos, así como de los análisis fue posible llegar a algunas conclusiones acerca de la prominencia, centralidad y conectividad de los nodos más importantes dentro de la misma.

En el presente capítulo el objetivo central será revisar algunos discursos literarios y artísticos de y sobre los representantes de dos de los nodos que mostraron mayor preponderancia en los análisis llevados a cabo en el capítulo anterior: la negritud y Cuba. Una institución y un país que, como se ha mostrado, juegan roles determinantes en la representación y en la transmisión de la imagen artística estudiada. Para hablar de los dos nodos en términos literarios será definitivo hablar de sus componentes, es decir de los artistas y de algunas de sus obras más representativas, así como de documentos contextuales que los ubican en el centro de la red a nivel hispánico y Latinoamericano.

Así, el capítulo mostrará cómo la negritud y Cuba se convierten en mediadores-transmisores de las ideas culturales (artísticas, sociales, étnicas, mitológicas, etc.) de lo afro, difundidas entre África, América y Europa. Al adoptar el rol de transmisores-mediadores no sólo tienen dominio de las informaciones de ida y vuelta, sino, sobre todo, hay una cierta tendencia a globalizar su predominancia local, convirtiéndolos en molde clasificatorio para manifestaciones particulares.

## 4.1 Antropofagia y ruptura artística: reinventando la carne de un esqueleto llamado África

El movimiento de la negritud podría considerarse una de las manifestaciones más importantes en la representación de lo afro dentro del arte y, especialmente, dentro de la literatura del siglo XX. Algunos investigadores, historiadores y críticos consideran que su nacimiento se genera en Francia en los años 30, mientras que otros estiman que su génesis se debe ubicar en Latinoamérica, en el Caribe, específicamente en Haití<sup>51</sup>. Pero este es un asunto que tocaremos más adelante. Por ahora, como punto de partida, quisiéramos señalar uno de los temas más importantes en la agenda que este movimiento tenía: el de la consolidación –‘invención’- nacional –en el caso particular de dicho proyecto sería mejor hablar de pan-nacional, específicamente panafricano- a través de la cual redescubren el sentido de lo afro, se reconectan con África y la idealizan como espacio de acción y de ruptura en relación con lo establecido.

A este respecto, Leopoldo Sedar Senghor (1962) quien, junto con Aimé Césaire, presidieron el grupo desde el París de los años 30, afirma que:

A nation, in order to be truly a nation must have a personality of its own. This is why we launched the theory of ‘negritude’; because we wanted to go back to our sources and rediscover the values of civilization of black Africa...we welcome contributions from outside. First among them are the traditional historical contributions of Europe, reaching us through the channel of force; but we must also equally welcome contributions from Asia, from India, or from China. With all these contributions, we have had to build up (...) an authentic culture which is rooted in Negro-African Life (90).



De acuerdo con esta afirmación, es posible imaginar y revisar la negritud como una iniciativa cultural, política y social con visos globales. Se debe recordar que Segnhor es no sólo el animador y defensor de una visión paradójicamente local-universal de lo afro y especialmente de lo ‘negro-africano’, sino que llega a ser el presidente de una nación africana que entra en el mundo de las relaciones globales: Senegal. No obstante, lo importante de la afirmación resulta ser la relación que el poeta senegalés establece con el discurso de la nación. Un discurso válido para la época en la que se pronuncia, dadas las condiciones neo-coloniales que buena parte del llamado tercer mundo afronta(ba)<sup>52</sup>. Así, el paralelo entre nación y negritud es plenamente significativo, sobre todo si se piensa en los procesos que la primera, como construcción social y cultural imaginada (en las ya clásicas palabras de Anderson) lleva a cabo; procesos a partir de los cuales las naciones adquieren lo que Segnhor ha señalado, en la cita enunciada, como su “personality”.

En ese caso, la negritud, como lo demuestra el discurso enunciado por Segnhor, intenta desarrollar un proyecto complejo en sí mismo. Intenta generar la unificación a partir de lo diverso, a través de, al menos, dos grandes procesos: a) la recuperación de ‘los’ valores de ‘una’ civilización cuya localización idealizada es África (un África imaginada); b) la cooperación transnacional en pos de la construcción de una cultura cuyas raíces son negro-africanas. Estos procedimientos, vistos desde la diversidad latinoamericana durante el periodo de los años treinta –cuando la negritud está en su apogeo- hasta el largo periodo de la guerra fría –más o menos hasta finales de los ochenta- son radicalmente diferentes aunque con un objetivo similar: la universalización.

En el caso de Latinoamérica, el arte y la cultura se presentan como subsidiarios del expansionismo-imperialismo, primero el británico y luego el norteamericano (sin dejar por fuera la lucha a través de la cual España y Portugal intentan recuperar sus antiguos

dominios)<sup>53</sup>. A propósito, Jean Franco, analizando la revista *Cuadernos por la libertad de la cultura*<sup>54</sup> y el discurso de su editor en jefe (Julián Gorkin), asegura que “In the view of its editor, culture must transcend the nation and region of origin in order to become universal”(35).

En el caso de la negritud, lo importante para sus ideólogos, como lo muestra el texto presentado, no era la universalización mediante la desaparición de lo local, sino, por el contrario, la universalización mediante lo local. En ese caso, lo local y lo folklórico<sup>55</sup> se constituían en el foco fundamental de la negritud, a partir de la cual aspiraba a la universalización. La ecuación consistía en considerar que las diferencias locales de esos sujetos racialmente discriminados constituían una fuerza común: ‘todos’ compartían la experiencia subalterna, las experiencias históricas de la diáspora y de la esclavización, así como las consecuencias sociales. Una comunidad que permitía pensar en una universalización compleja<sup>56</sup>: a la vez local, con aportes tanto internos como externos, y con la consolidación de un espacio imaginario –como lugar de origen- a partir del cual se le daba legitimidad al proyecto de una nación ‘trans-nacional’.

El asunto es que el proyecto de negritud, a través de esa universalización-unificación del hombre negro, impone unas narrativas, unas mitologías que pretenden revelar el pasado y clarificar el futuro a seguir. En el caso de los países africanos, antillanos y latinoamericanos, ese camino se refiere a la descolonización, la construcción de una verdadera libertad basada en la autonomía y en la diferencia como reglas. La negritud se apropia de unas narrativas y de unos procedimientos a partir de los cuales se espera encontrar la identidad, la personalidad y la originalidad (diferencia) del mundo afro en términos globales: de los sujetos e instituciones establecidas y reinantes en el continente africano, así como de los sujetos dispersos en el antiguo y el nuevo mundo debido a la

diáspora. Desde esa perspectiva parece como si los pensadores de la negritud, en un afán de establecer la diferencia y la autonomía, se hubieran arrogado el derecho de establecer las características de una existencia metafísica de algo llamado afro. Una entidad cuya existencia como concepto, como idea de unidad geográfica, fue otorgada no por la confabulación natural de los pueblos dispersos dentro de dicho continente, sino por una enmarañada relación expansiva de imperialismo, nomenclatura y aceptación activa, que se desarrolló desde los romanos, pasando por los imperios hispánico, británico, germano y galo, como ‘herederos directos’ de los imperios griego y latino<sup>57</sup>—esto, de acuerdo con sus narrativas fundacionales.

Es claro que esa búsqueda de la personalidad a la que se refería Segnhor no era ni fue una tarea fácil; por el contrario, fue una tarea que implicó imaginar, seleccionar y clasificar diferentes tipos de imágenes. A partir de la clasificación, sólo algunas de ellas llegaban a ser válidas y a representar una totalidad que, paradójicamente, no fue completamente representada. Y no lo fue no sólo porque el discurso como tal obedeciera a la misma lógica de lo que se pretendía romper (la cultura discriminatoria e imperialista relacionada con lo occidental<sup>58</sup>), sino porque aquellos a quienes, se suponía, representarían como afro habían estado y entrado en contacto con diferentes identidades a partir de las cuales generaban unas nuevas. Por ejemplo, los cimarrones no podrían considerarse como puramente africanos, sino como pueblos que gracias a las relaciones complejas con los colonizadores, los indígenas y otros sujetos culturales, constituyeron nuevos sistemas culturales cuyos elementos pertenecen tanto a la tradición africana como a las otras<sup>59</sup>. Asimismo ocurría con sujetos dentro de los cascos urbanos, quienes además de ser considerados descendientes de africanos —desde luego, por su color de piel y por sus

costumbres- comenzaban a ser parte de organizaciones sociales de trabajadores, de obreros u organizaciones políticas (Andrews, 200)

Esto supuso, entonces, una diversidad con la cual era difícil tratar. Así, por lo tanto, la universalización de la negritud, como el mismo Segnhor lo sugiere, parte del común denominador impuesto a los descendientes de africanos (diversos y, a la vez, relacionados con diversas raíces) por parte de la tradición: unas veces vistos, en palabras de Reid Andrews, como “indicator of low social status” o “seen as barbaric and primitive by national elites” (4). Así, dichas imágenes llevan a los afro-descendientes a tratar de construir no sólo su propio proyecto de nación sino sus propios proyectos de auto-denominación, de selección simbólica e imaginación. Es decir, desde la perspectiva del historiador norteamericano “Black-cultural movements arose to provide systems of meaning, solace, rhythm and beauty that Africans and their descendants did not find, or did not find in the same way, in cultural forms imported from Europe” (Andrews, 199). La negritud sería uno de esos movimientos, pero no el único.

En el caso de Latinoamérica e Hispanoamérica las búsquedas y los hallazgos por parte de esa negritud impactaron, desde luego, la búsqueda de unas identidades no sólo nacionales sino intra-nacionales. Es decir, imágenes y existencias de sujetos (individuos, grupos, organizaciones) que, dentro de la estructura nacional, constituyeron identidades transversales y, por lo tanto, naciones dentro de la nación<sup>60</sup>. Pero al mismo tiempo, el impacto de ese proyecto de auto-búsqueda y auto-representación de lo afro estableció un contrapunteo con las narrativas tradicionalmente afincadas dentro de las culturas señaladas.

A ese respecto, Michael Handelsman en su texto *Lo afro y la plurinacionalidad* (2001), desde lo que él mismo cataloga como una perspectiva “afro-céntrica”, considera que la representación de lo afro se debe rastrear de una forma más compleja. Para ello, él

propone una estructura que podríamos llamar evolutiva (en tanto su dinámica parece ser temporal, aunque bien podría ser acumulativa), a partir de la cual demarca unos momentos particulares en la existencia de dicha representación (15). De acuerdo con esta estructura, habría una primera etapa en la que lo afro se identificaría más con una imagen tribal y, por lo tanto, diversa (lo afro como tal no existía sino que estaba conformado por un sinnúmero de pueblos y tribus con creencias y prácticas diferentes). En la segunda etapa lo afro comenzaría a tener una vigencia a través de la unificación de la diversidad, mediante la fuerza de la esclavización; en este caso, Handelsman considera que esta es una etapa de etnicidad, en la cual los sujetos además de ser unificados, comienzan a ser representados no sólo como esclavos sobre los que recaen las “labores industriales” (20) (el esclavo como máquina), sino como un grupo cultural que viene de un lugar común, con costumbres comunes y, sobre todo, con un color común. La tercera etapa, ya dentro de la organización propia de lo colonial, tiene que ver con cómo esa unidad se comienza a representar con mayores matices. Así, por ejemplo, comienzan a haber clasificaciones raciales como mulato, salto-atrás, bozal, etc., que implican una representación puramente biológica, haciendo que la invención simbólica de la raza se convierta en un elemento ‘tangible’ y visible. La cuarta etapa tiene que ver con la trascendencia del concepto de mestizaje como representante de la imagen nacional. En ese caso la representación de lo afro relacionado con lo negro es la de la invisibilidad, la de su desaparición tras la consagración de la raza universal, la raza cósmica<sup>61</sup>, producto del encuentro entre todos los grupos concurrentes al encuentro del nuevo mundo. La quinta etapa tiene que ver con la toma de posición de los afro, de lo negro desde la visión biologizante latino e hispanoamericana, dentro de la dinámica nacional y, por lo tanto, dentro de la dinámica artística. Handelsman la identifica como la construcción de una etnicidad divergente y, por lo tanto, pos-nacional, algo así

como una re-etnización, como la reaparición de una etnicidad desaparecida debido a las generalizaciones y unificaciones de lo nacional en las fronteras reales imaginadas que delimitan dicha construcción (23).

De acuerdo con tal estructura, y teniendo en mente el contexto latinoamericano, la negritud sólo sería una de las voces participantes en la construcción de esa etnicidad divergente de la quinta etapa señalada por Handelsman. Un momento que, a través de una dinámica acumulativa, algunas veces, exclusiva, otras, y dialógica, otras más, retoma elementos culturales transmitidos durante largo tiempo. Elementos transmitidos inicialmente en las culturas hispánica y lusa, y luego en los espacios nacionales latinoamericanos. Por ejemplo, el profesor Jerome Branche (2006) a través de su análisis de la producción literaria lusa e hispánica desde el siglo XV hasta mediados del XX, muestra cómo la imagen de lo afro es fuertemente racializada, estereotipada y relacionada con anti-valores culturales. Para él, las representaciones artísticas llevadas a cabo por sujetos como Gomes Eanes de Zurara en su crónica *Descubrimiento e Conquista de Guiné*, así como la que es posible leer en los entremeses de Góngora, Lope de Rueda, Lope de Vega, Francisco Quevedo y Luis Quiñones de Benavente entre otros, traspasan las fronteras del tiempo y se incorporan en las apuestas artísticas nacionales de autores como Juan Francisco Manzano (1797-1854), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1817-1873) Bernardo Guimaraes (1831-1852), Luis Pales Matos (1898-1959), Emilio Ballagas (1908-1954), Nicolás Guillén (1902-1989) o Alejo Carpentier (1904-1980) (10). Una incorporación que hace que la imagen 'pura' que desea encontrar el proyecto de negritud se vuelva más esquiva<sup>62</sup>. Esto último, sobre todo, si se considera la prominencia cubano-caribeña en la representación de lo afro-latinoamericano, básicamente<sup>63</sup> en lo referente al arte y a la literatura<sup>63</sup>.

Así, la representación de lo afro en Hispanoamérica y en Latinoamérica ha tenido unas marcas particulares que no sólo se rastrean en la negritud planteada por Césaire o por Segnhor. Dicha representación ha sido construida globalmente, con aportes diversos y dispares. Desde la imagen de lo primitivo visto como la imagen de ‘un buen salvaje’, o, en algunas ocasiones visto como la de ‘un caníbal’, hasta representaciones en las que la resistencia, la disidencia y la ruptura son el punto central. En ese sentido lo afro, su imagen cultural y artística en particular tendría un destino similar al del que ha sido considerado su espacio natural, África: “un teatro de títeres un tanto peligrosos” (Barthes, 17). Un teatro idealizado, demonizado y transmisor de las mismas características a aquellos que se supone vienen de dicho lugar para instalarse en espacios como América Latina o el Caribe. Por ejemplo, aunque la negritud como tal se considere nacida en París en los años 30, críticos e historiadores como Vere Knight, citado por Julio Finn (1989), dirán que

The birthplace of Negritude was Haiti and not the Paris of the 1930s as one is likely to conclude from reading most histories from modern French history. If Negritude is interpreted as an awareness of blackness and an assertion of black values, then history had forced Haiti long before 1930s to adopt the Negritude stance...After the revolution Haiti found herself isolated and this isolation sharpened the hostility towards whites which was the natural legacy of the pre-independence period. Race was the most important factor determining the attitude of other countries, most of whom were still slave-owning, towards the new republic...Literature did not stand aside from either of these conflicts...Haitian literature therefore has an established tradition for being polemical and political. Its contribution to Negritude is part of its tradition. (118)

Así, este tipo de afirmaciones aluden a las propuestas de intelectuales y artistas como Antenor Fermin, autor de *L'Égalité des Races Humaines* (1885), o Hannibal Price, de *De la Réhabilitation de la Race Noire par la République d'Haïti* (1893), quienes escriben en el marco de la ocupación estadounidense a la isla. Su posición intelectual fue la de construir una imagen de Haití como una nación cuya base es franco-africana y, por lo tanto, con unos valores radicalmente diferentes a los que el país norteamericano pretendía imponer. En esa construcción se idealiza un África como el lugar de las raíces, como el espacio del cual Makandal y los demás caudillos de la primera revolución vinieron, y, a partir de los cuales, se construyó la nación como espacio libre y autónomo. Una idea que no sólo será transmitida a otras latitudes dentro de la América del Sur y del Norte, sino que rebasará las fronteras temporales, constituyéndose en ejemplo para la búsqueda de esa imagen, de esa personalidad nacional, transnacional y, en el sentido de Sgnhor, universal.

Otro espacio de la búsqueda lo constituirá Estados Unidos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Allí, la figura de W.E.B Du Bois<sup>64</sup> a partir de su texto *The Soul of Black Folks* (1903), junto con su decisión de renunciar a la ciudadanía estadounidense por adoptar la ghanesa, fortalece la construcción de una imagen de lo afro. Una construcción de un mito sobre un África imaginada y delimitada, tal como las naciones europeas, latinoamericanas o norteamericanas. Igual ocurrirá con Marcus Garvey quien, procedente de Jamaica, propone una visión panafricana, fuertemente desarrollada y diseminada a lo largo de Norteamérica y Latinoamérica<sup>65</sup>. Esta iniciativa podría ser caracterizada como una de las más importantes invenciones de África y, por lo tanto, de lo afro a nivel del nuevo mundo.



También es importante ver cómo, de forma casi paralela, superpuesta, se desarrolla el *Harlem Renaissance* con Langston Hughes a la cabeza. Un movimiento que también lucha por la consecución de una estética de lo ‘negro’, de lo ‘afro’, poseída por los descendientes de la diáspora africana. Un movimiento que tiene relativa autonomía, pero que también surge con relación a intereses diversos. Al respecto Finn dirá que “The Afro-American writer is certainly a product of Western Culture. Which means that he produces cultural artifacts for a society which, while it may be willing to accept his *work*, is not willing to extend the same acceptance to his person. Given this state of affairs he must ask himself *who he really is*.” (104) [Las cursivas aparecen en el original]. En ese sentido este movimiento intentará responder a la pregunta del ‘*who he really is*’ a través de lo artístico, de la consolidación de una estética, una política y una ética de largo aliento.

Pero el asunto es que esa pregunta no está sólo en la mesa de los artistas norteamericanos del momento. También se encuentra en la de los artistas martiniqueños, los senegaleses y los haitianos en el París de los años 30 (regresando al punto de partida del capítulo), a quienes se les atribuye el liderazgo del movimiento de negritud. Se trata de una pregunta que los rondaba a ellos como sujetos marginalizados de la cultura cosmopolita, diseminada en la capital cultural del mundo. Una pregunta que estaba presente en los artistas de las vanguardias, de los surrealistas, preocupados por romper las reglas de un arte occidental que, desde su perspectiva, debía estar conectado de forma más directa con la naturaleza del hombre, en la pureza del mismo. Dicho valor, como consecuencia lógica se encontraba básicamente en lo ‘primitivo’ e ‘impoluto’ de los pueblos tribales, en este caso de los pueblos africanos<sup>66</sup>. Así, la imagen de lo afro se constituye en una construcción que obedece a preguntas básicas de la existencia y de sujetos que están intentando buscar un orden dentro de los sistemas culturales en los cuales actúan. Una pregunta que, matizada, se

traslada de un lugar a otro, de África a Europa, de Europa a Latinoamérica, de Latinoamérica de vuelta a Europa y viceversa. Así, por ejemplo, también entre los años 20 y los 30, la misma época que Carpentier, en una de sus entrevistas ha caracterizado como la “¡más importante que en este siglo haya vivido en lo artístico, lo literario e ideológico América Latina!” (200), en Uruguay surge la pregunta por esa identidad afro, liderada por Idelfonso Pereda Valdés, y especialmente por Virginia Brindis de Salas.

En fin, la construcción de esa imagen obedece a un complejo intercambio global y globalizado. Un intercambio que comienza a sentirse mucho más desde 1914 con la primera guerra mundial gracias a una intensificación en la migración, el movimiento y la diseminación de diferentes vertientes culturales. Esto implica el flujo casi inabarcable de información que se entrecruza y conforma una red global de ideas. Una red que, aunque global, tiene funcionamientos distintos de acuerdo con los contextos locales. Eso ha sido precisamente lo que la red de representación afro ha mostrado en capítulos anteriores, y lo que se ha corroborado –al menos en cuanto al nodo negritud- en términos discursivos.

En cuanto al predominio y centralidad del nodo Cuba, en términos de la invención y transmisión de la imagen o de las imágenes de lo afro, es posible decir que su predominio fue claro no sólo por la densidad del nodo mostrado en el modelo, sino por su conectividad y por la existencia de componentes como Guillén (quien realmente abarca y domina la transmisión de información en la red). Todo ello lo constituye en filtro que permite la comunicación entre la visión ‘universal’ de lo afro y la representación Latinoamericana. Eso es, por lo menos, lo que se ve a nivel del modelo global y lo que se puede interpretar a partir de los análisis llevados a cabo. No obstante es imprescindible corroborarlo con la dinámica de los discursos literarios como tal, a través de un análisis textual y contextual.

Dentro de la tradición historiográfica que da cuenta de lo que ha sido llamado ‘poesía negrista’ o literatura negrista en Latinoamérica, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier son dos figuras fundamentales. Esto los ubica desde el principio en un nivel de importancia para influir en la dinámica de la representación de lo afro, así como en el modelo discutido a lo largo del capítulo anterior. El cuestionamiento que surge en relación con dicha influencia tiene que ver con la evidente centralidad del primero, así como la súbita desaparición del segundo. Una respuesta posible tiene que ver no sólo con las relaciones al interior del modelo (de la red de representación) sino con el impacto de sus obras tanto en términos literarios como culturales y sociales –si se puede establecer un límite claro entre estos reinos.

Los dos autores además de ser Cubanos –por adopción y decisión en el caso de Carpentier, así como por nacimiento y origen en el caso de Guillén- forman parte del grupo minorista, preocupado no sólo por la constitución de una poesía nacional cubana, sino por la articulación de las voces diversas de la isla para ensamblarlas en una ‘unidad’ nacional proyectada por las elites locales. La de lo afro es una de esas voces e imágenes diversas con la que los dos autores comienzan a ‘jugar’. El primero, más cercano a la tradición hispánica de los entremeses, propone una estética del habla, de la onomatopeya y del ritmo, catalogados como representativos de lo afro; el segundo, más preocupado por la estética del tiempo y de lo natural, se basa en las representaciones-influencias del *art nègre* y de la vanguardia europea del siglo XX.

De igual manera, algunos textos literarios los relacionan directamente con el negrismo que, desde la perspectiva afro-céntrica, implica connotaciones negativas en la representación de lo afro. Es decir, el negrismo a diferencia de la negritud, se constituye en un movimiento que está más ligado a la moda europea que a la representación de una

‘esencia’ de lo africano en la diáspora. Otros lo catalogan como paradójico debido al proceso de desafrikanización y museización que ejerce sobre el arte o las manifestaciones culturales africanas o propias de los afro-descendientes en la isla<sup>67</sup>. No obstante, siempre aparecen como elementos centrales, nodos dentro de la red literaria que intenta representar lo afro. Unos nodos con influencias significativas y que, en consecuencia, influyen. Es como si las influencias, las líneas que conectan con dichos nodos (autores), los alimentaran, haciéndolos cada vez más ‘grandes’, más significativos, y más influyentes en del ámbito del mundo literario.

Por una parte, Guillén con sus *Motivos de Son* (1930) parece entrar en la red de influencias como punto que cambia la representación de lo afro. Los críticos literarios hablarán de la representación desde dentro del “habla del negro, de las palpitaciones líricas del sector más oprimido y menos comprendido del pueblo cubano” (Barchino et al., 17). El caso es que a nivel de información parece dominar el campo cuando de representación lo afro, poesía negrista, o negritud se trata. Pero es una predominancia que como ya lo decíamos no obedece sólo a su figura y a su aporte como tal. Sin la línea hispánica de Quevedo, Lope de Rueda y el mismo Góngora, o sin el aporte –en este caso el que aporta parece ser Guillén- que se hace evidente en Lorca<sup>68</sup>, la densidad parecería no ser tal. A eso se suma la relación interna (dentro del nodo “Cuba”) que establece con el otro nodo llamado Carpentier, quien a su vez establece otras relaciones informativas de peso e influencia.

Esas relaciones del poeta de Camagüey se extienden a una gran variedad de espacios y nombres; nombres de críticos, autores y lectores que lo centralizan como el inventor de un lenguaje particular. El descubridor del lenguaje de una realidad que como la afro estaba oculta para las elites letradas latinoamericanas, al menos en espacios artísticos.

Es claro que lo afro se representaba como objeto –de trabajo y de explotación- pero no como un objeto estético cuya representación artística era interesante. Cuando Guillén comienza a producir el tipo de lenguaje que caracterizará su poesía y su imagen de lo afro, autores como Jorge Enrique Adoum (1946), Mirta Aguirre (1959), Ciro Alegría (1954), Jorge Amado (1952), Enrique Amorín (1952), Louis Aragon (1949), Langston Hughes (1948), René Depresté (1969) Mario Benedetti (1971), Ezequiel Martínez Estrada (1967), Emilio Ballagas (1931), Jorge de Lima (1964), José Lins do Rego (1947), Jaques Roumain (1942), Pablo Neruda (1947), entre muchos otros, comentan su trabajo y lo entronizan en el pedestal de la representación de esa voz afro-descendiente. A pesar de que Guillén, después de la *Elegía a Jaques Roumain* (1948) comienza a desarrollar una escritura de lo cubano como producto de una síntesis, su figura sigue siendo relacionada con el son como lenguaje y con lo afro (con el negro, con lo afro-cubano) como imagen preponderante en su trabajo. Es por ello que, en términos de la ‘red de representación artística de lo afro’, de las conexiones y de las influencias mostradas, no sólo ocupa los primeros lugares sino la centralidad de la misma. Una centralidad otorgada y generada por la relación con los otros que, en cierta medida lo clasificaron y lo siguen clasificando.

En el caso de Alejo Carpentier, por lo menos dentro del modelo, se hacen evidentes las conexiones no sólo con parte de la tradición hispánica a la que también está conectado Guillén, sino con los movimientos surrealistas y vanguardistas en la Europa de los años 20. Está directamente relacionado con Robert Desnos, quien lo ayuda a salir de Cuba, y le permite establecer contacto con Picasso, Breton y gran parte de los intelectuales que habitaban en el París de aquella época. Una ciudad que el mismo Carpentier cataloga como “el cerebro del mundo”<sup>69</sup>. En esa relación, Carpentier, además de parecer servir de puente para difundir algunas corrientes europeas del pensamiento y de la estética, está tratando de

consolidar una especie de pensamiento propio. El ejemplo más claro es precisamente su obra *Écue Yamba O!*, en la re-edición de 1977, donde Carpentier señala la inevitable influencia de la vanguardia europea del siglo XX en su escritura y, en general, en los jóvenes escritores de su generación. Desde luego, él comienza por considerar la vanguardia como un concepto diferente al que Marx había descrito respecto a la vanguardia como actividad político-filosófica. A propósito dirá:

Sin embargo, en la década 1920-1930, la palabra ‘vanguardia’ separada inesperadamente de su contexto político cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teorizantes califican de vanguardia todo lo que rompe con las normas estéticas establecidas- con lo académico, lo oficial y lo generalmente preferido por el ‘buen gusto’ burgués. Y se llama ‘vanguardista’ a todo pintor, músico o poeta que, independientemente de cualquier definición política, rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura, el teatro, el sonido, el color, en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originalidad. (9)

En el caso de *Écue-Yamba-O*, es posible ver el producto de las tensiones y los gustos propios de la vanguardia europea trasladados a Latinoamérica. Allí el tema de la representación de lo afro –coincidiendo con algunos de los críticos que cuestionan el enfoque del negrismo en Latinoamérica- sirve simplemente como elemento de ruptura para una tradición que, en la región, es, en cierta forma, diferente. No se representan las problemáticas internas de esos sujetos descendientes de africanos, sino que se usa el motivo para romper lo que ‘había’ en términos estéticos. Precisamente una estética que se irradia y se adopta a lo largo del continente. Eso es lo que muestra el modelo presentado en el

capítulo anterior en términos de conexiones: Carpentier, como nodo central –por lo menos en lo que a Latinoamérica se refiere-, se conecta directamente con nodos como Virginia Brindis de Salas en Uruguay, el Mismo Palés Matos en Puerto Rico, Idelfonso Pereda Valdés, o Jorge Artel en Colombia, entre otros. Unas conexiones que nos permiten intuir la relación entre esa visión vanguardista y la representación que lo afro adoptará en la región.

A pesar de la centralidad en dicha representación, Carpentier remarcará que la vanguardia se constituyó en una y sólo una de las influencias sobre los creadores latinoamericanos de la época. La otra fue la de la tradición ‘propia’ de la novela y la literatura Latinoamericana<sup>70</sup> en busca de su independencia. A propósito, Carpentier anota que:

“había que ser <<nacionalista>> al mismo tiempo que <<vanguardista>>. That’s the question... Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a la tradición y el <<vanguardismo>> significaba por fuerza una ruptura con la tradición. De ahí (...) el producto híbrido” (11).

Así, las conexiones no serán solamente con los elementos de vanguardia sino con los deseos políticos, estéticos y étnicos de unidad a través del nacionalismo latinoamericano, asunto que le otorga más complejidad a la forma de representar lo afro.

Adicional a lo anterior, en el prólogo del 77 su visión retrospectiva muestra la construcción de una estética que supera los límites étnicos particulares y que, por el contrario, intenta construir una imagen artística universalizada y universalizante de Latinoamérica. A propósito, Carpentier dirá, refiriéndose a *El Reino de este Mundo* en particular<sup>71</sup> y a su trabajo en general, que “...siempre he tenido una conciencia muy clara de que tenía una obra por realizar en función de la América Latina, ese continente que me interesa y me concierne al máximo” (5). Es decir, le interesa el continente todo y no sólo la

expresión y el lenguaje particular a una de las líneas culturales que lo componen. Este tipo de afirmaciones, sumadas a las visiones que sobre su obra y sobre su persona elevaron los críticos y los agentes culturales alrededor del mundo, lo lanzan hacia otra clasificación diferente a la de Guillén. Lo ponen en una escala ‘mayor’, más global, que intenta explicar y representar al nuevo continente como producto de una síntesis. Es por ello que las relaciones, la centralidad y la influencia de ese nodo en el modelo de representación artística de lo afro como tal, aparecen de forma tan significativas como las generadas por Guillén. En palabras concretas, los autores, críticos y lectores que apuntan a Carpentier como autor preocupado por la representación de lo afro son muy pocos en relación con los que lo hacen respecto a Guillén, a Quince Duncan o a Manuel Zapata Olivella —éste último como figura minoritaria dentro del mapa.

Sin embargo, obras como las señaladas (*Ecue-Yamba-O*, *El Reino de Este Mundo* y *Viaje a la Semilla*) presentan elementos que autores como Samuel Feijoo, Jorge Ruffinelli o Jerome Branche han catalogado como representaciones de lo negro o de lo afro en Latinoamérica. A su vez, la obra de Carpentier suscitará relaciones muy interesantes en cuanto a la representación de lo afro con agentes como Virginia Brindis de Salas e Idelfonso Pereda Valdés en Uruguay, el Mismo Palés Matos en Puerto Rico, o Jorge Artele en Colombia entre otros. En este sentido, el asunto de lo afro —por lo menos en cuanto a su representación artística se refiere— aparece claramente como un proceso dinámico, una red en movimiento en la que entran y salen representaciones, relaciones, obras y autores. Elementos que, en escalas diferentes, presentarán significaciones y funcionamientos diferentes, pero que contribuyen a cada una de las redes en las que toman parte.

En ese caso, lo afro queda evidenciado precisamente como ese híbrido a que refiere Carpentier, cuya modelación electrónica hace patente el sinnúmero de conexiones que en



un solo elemento nodal –en este caso un autor y una obra- se reúnen. Por ejemplo Guillén con sus obras y, al mismo tiempo con los autores que consagran sus obras como lectores; Quince Duncan con la misma reunión nodal o Blas Jiménez constituyéndose en parte de la red en un rol de nodo concurrente, ya que apunta a otros nodos centrales o que se convierten en centrales. Así, cada nodo en relación con sus aristas y con la red en general va creando una representación que trasciende el tiempo y las fronteras. Una representación que va siendo transmitida, como ya se ha dicho, a poetas, a escritores y al público lector en general a lo largo de la región. Muestra de ello es no sólo la constante identificación de Guillén y Carpentier con la literatura afro-latinoamericana, sino, sobre todo, la identificación del todo con las partes (la literatura afro-latinoamericana con Guillén y Carpentier), a pesar de los ‘nuevos’ caminos que los dos adoptan décadas después<sup>72</sup>.

De otra parte, a pesar de que el modelo muestra a los autores (Guillén y Carpentier) en niveles de importancia radicalmente diferentes en cuanto a la representación de lo afro y su centralidad, la predominancia de Cuba obedece a dos movimientos complementarios: a) la potencia local de Guillén –en cuanto al modelo de representación de lo afro; y b) la potencia global de Carpentier que permite relacionar lo afro con otros niveles de la problemática cultura latinoamericana. Los dos, por ser parte del gran contenedor informático Cuba, lo hacen dominante, preeminente y determinante para la imagen de lo afro en particular y de lo Latinoamericano en general. Carpentier, al establecer lazos con la representación de lo afro en las obras señaladas, entra en la red pero al mismo tiempo la enlaza con la globalidad que propone y que supondría un modelo a escala mayor; un modelo del cual el de la red de representación artística de lo afro sería simplemente un nodo. Este asunto implica, nuevamente, la interminable dinámica de las relaciones complejas.

## 4.2 Nodos ‘periféricos’: rearticulando la representación artística de lo afro

A pesar de la densidad de esos nodos que constituyen la prominencia cubano-caribeña, hay otros nodos que se fortalecen – obviamente no de la misma manera- a través de la construcción de unas relaciones propias y más fuertes con movimientos como la misma negritud o con el *Harlem Renaissance*. Tal es el caso particular de Manuel Zapata Olivella, cuya propuesta de representación de lo afro se basa en la “trietnicidad”<sup>73</sup>, y la de Quince Duncan, quien propone un modelo de representación llamado “Afrorealismo”. No sólo su intervención, sino la de otros nodos ‘débiles’ –tanto dentro del modelo como en la dinámica cultural-, implica una elevación del grado de complejidad en la representación enfocada. Es importante entonces revisar, en una escala particular, qué es lo que proponen estos dos autores y cómo se conectan con la escala macro de la representación.

Como ya se anunciaba, Zapata Olivella propone una representación que reconoce la diversidad desde el inicio mismo. Basado en su propia experiencia de vida y en sus relaciones transnacionales tanto con la escritura como con la cultura latinoamericana en general, y afro-latinoamericana<sup>74</sup>, establece una visión de mundo particular. Las relaciones más notables son las que establece no sólo a nivel intelectual, sino personal con personajes y proyectos como los de Ciro Alegría, Diego Rivera y Langston Hughes, entre otros. En una temprana etapa de su vida el escritor abandona momentáneamente los estudios de medicina y se embarca en una aventura de viaje y vida: recorre buena parte de Centroamérica y Estados Unidos ‘a pie’. Julián Garavito (1997), con más detalle, afirma que Zapata

“A veces boxea para ganarse la vida. Cruza el Usumacinta, río que separa a Guatemala de México, ‘con la ropa en la cabeza como se ve en las películas’. Entre

otros oficios fue recolector de basura en México (...). Se encontró con un médico y cantante, Ortiz Tirado, y poco tiempo después se convirtió en enfermero del pintor Diego Rivera. Dice el escritor: ‘Me pintó en un Mural de la Secretaría de Educación’. (321)

El asunto importante aquí es que su proyecto personal se nutre no sólo de las representaciones que encuentra en su propio contexto, sino de las comparaciones y aportes que encuentra en el viaje referido. De acuerdo con la dinámica que Carpentier mostraba –vanguardismo vs. nacionalismo- es posible afirmar que Zapata es permeado por la misma, sumando a ello la experiencia personal de ser negro y, por lo tanto, considerado afro-descendiente.

Su trabajo cambia a través del tiempo. Comenzando con *Tierra mojada* (1949) y con *La calle 10* (1960), en especial, presenta una preocupación fundamental por la búsqueda de la identidad nacional con base en la lucha de clases, más que en variantes étnicas. Es a partir de *En Chimá nace un santo* (1967) que la perspectiva étnica y afro-céntrica se hace no sólo más visible sino, sobre todo, determinante para su proyecto novelístico, social y cultural. Proyecto que se consolida con la escritura de novelas como *El fusilamiento del diablo* o *Changó el gran putas* (1986) o los ensayos de *Las claves mágicas de América* (1989). A partir de estos trabajos se dejan ver las relaciones que establece hacia adentro –la cultura afro-descendiente colombiana- y hacia afuera –los elementos africanos de las culturas propias de ese continente, así como las representaciones que hacen los intelectuales y activistas de la negritud, de la créolité o de la post-colonialidad<sup>75</sup>.

Su propuesta se basará entonces en la ‘trietnicidad’ como proyecto incluyente y complejo. Un proyecto que intenta superar las limitantes coloniales de exclusión étnica y racial, así como las limitaciones sociales modernas de clase, en las que los estratos más

bajos están –desde la perspectiva racializada- conformados por negros e indígenas. Así, su visión del encuentro étnico muestra cómo el sujeto americano (para él ni latino ni anglosajón) es el producto del encuentro entre africanos, indígenas y españoles, quienes aportan elementos particulares a la formación de realidades culturales diversas y productivas, con muchos niveles y muchas relaciones. Aunque este proyecto –y él mismo lo reconoce- podría relacionarse con el *Raza Cósmica* de José de Vasconcelos, se opone radicalmente al mismo porque la representación que intenta proponer es diferente:

Concebimos un ser americano recreándose a partir de las milenarias migraciones transpacíficas y transatlánticas en el pasado legendario, en el presente y en el futuro de América. No limitamos sus pasos a las fronteras de los ríos, altiplanos, litorales y mares de nuestro Continente. Vale tanto para el neoesquimal de Alaska hasta el patagón que habita los confines de la Tierra del Fuego. (...) Finalmente, sabemos por mirar hacia atrás, y al futuro que el americano es por su nacimiento prehistórico, la refundición de muchos pueblos, el antirracista ontogénico: su destino es afirmarse en el maridaje de todas las sangres. (*Claves* 180)

En ese sentido, el hombre afro, para Zapata, es sólo uno de los elementos resultantes en la incesante dinámica de movilidad que caracteriza a la humanidad. Para él es claro que lo que se ha representado como afro, en la mayoría de casos, está medido por visiones culturales limitadas, por relaciones políticas que condenan los aportes humanos de creatividad a una matriz social y racial bastante conservadora. Una matriz en la que lo afro, lo indígena y lo ‘no-blanco’, ocupa el lugar de la magia, de la menor valía y, por lo tanto, de la menor importancia. Desde su visión, esos elementos mágicos, considerados como poco importantes, son, al igual que la tecnología y la ciencia, formas de pensamiento “tan o más enriquecedores que el positivismo científico” (*Claves* 180)

Como bien se puede observar, su propuesta no se limita a lo literario ni a lo artístico. Le preocupa el problema del hombre americano y, específicamente, el del hombre afro como una resultante, como un componente, del encuentro llevado a cabo en los confines del continente americano. Le preocupa la representación de los sujetos a los que se les niega la posibilidad de vivir como seres humanos, de apropiarse de los elementos tecnológicos y científicos, así como de establecer una interacción productiva entre éstos y sus formas de pensamiento mágico. Una representación entre lo artístico, lo antropológico, lo cultural; una representación que supera los límites de la vanguardia y del arte impuestos a la mayoría de artistas, cuyo trabajo ha representado lo afro; una representación que se apodera de los discursos anti-coloniales y sociales de activistas e intelectuales como Franz Fanon, y que se preocupa por *The Wretched of the Earth*<sup>76</sup>

Quince Duncan, por su parte, retomando el legado de intelectuales diversos como el mismo Zapata Olivella, sí se remite específicamente a la literatura y, sobre todo, a la representación artística de lo afro a partir de ella. Él, como escritor y como teórico, examina las representaciones fundamentales de lo afro en Latinoamérica. A partir de ello construye una categoría llamada afrorealismo.

El afro-realismo se puede considerar una visión sobre lo afro en el arte latinoamericano. Ésta se diferencia de otras dos bastante desarrolladas a lo largo de la región: una visión interna y una visión externa. La primera, según, Duncan, “va desde el paternalismo humanista hasta la caricatura estereotipada”. En la segunda se presenta una “visión inter-étnica, superando el nivel de estigmatización y la caricatura” (2). En cada una de ellas se identifican algunos representantes como Aguilera Malta (Ecuador), Joaquín Beleño (Panamá) o Joaquín Gutiérrez (Costa Rica) para la primera, así como Alejo Carpentier (Cuba) o Fabián Dobles (Costa Rica), entre otros.

Por su parte el afro-realismo supone la “subversión del idioma que permite abrir un camino diferente del que se apropian más afro-latinos. No es ni negrista ni sigue los lineamientos de la Negritud. No sigue los lineamientos del main-stream como el <<Boom>>” (3). Es decir, es un tipo de representación que, al mismo tiempo, considera esas representaciones anteriores, pero las deja de lado para constituirse en ‘el lenguaje’ propio de los afro-latinos.

Asimismo, como un proyecto autónomo –por lo menos eso es lo que se pretende en términos artístico-literarios- se basa en características específicas. El escritor costarricense afirma que son seis las características principales de esa visión: 1) uso de una terminología afro-céntrica que le permite reconstruir una ‘voz’ afro en la región; 2) reivindicación de la memoria histórica africana; 3) tal reivindicación se hace a partir de la investigación y no sólo a partir de la idealización; 4) la reafirmación de lo afro y de los afro-descendientes como parte de una comunidad ancestral; 5) adopción de una perspectiva intra-céntrica; y 6) búsqueda y proclamación de una identidad afro (4). Todos ellos obedecen a alternativas o a continuaciones de proyectos de representación de lo afro ya establecidos en Latinoamérica. Por ejemplo, Guillén se ve como el ‘padre’ artístico e ideológico de la visión, mientras que Carpentier representa un tipo de proyecto contrario, frente al cual se debe establecer unas estrategias que deben dar cuenta de ese ‘verdadero’ mundo afro-latinoamericano.

De otra parte, la idealización de la negritud se considera como un nivel inicial y, por lo tanto, como un camino imposible de seguir. Por el contrario, el afro-realismo escapa de la idealización a través de la investigación como proceso que pone a los escritores y activistas afro de frente con realidades y no con ideas metafísicas. Esto le confiere el conocimiento sobre la cultura africana que le faltó a los movimientos previos, condenándolos a ser caracterizados como desconocedores de aquello que reclamaban<sup>77</sup>.

Así, a través del hallazgo de los rasgos ‘originales’ de la comunidad trans-atlántica, trans-nacional y trans-cultural afro, los afro-realistas se proponen representar la ‘verdadera’ identidad o imagen de los afro-latinoamericanos. Una identidad producto de los cruces culturales, pero que conserva los elementos de las culturas de origen.

Algunos de los representantes que, de acuerdo con Duncan, pertenecen a este tipo de visión son Manuel Zapata Olivella, Quince Duncan, José Cubena y Pilar Barrios. Lo curioso es que el proyecto afrorealista, como ha sido explicado hasta el momento, se convierte en un proyecto muy especializado, diseñado desde una centralidad étnica excluyente (en este caso, lo negro, lo afro-descendiente). Un proyecto que, por ejemplo, incluye a Zapata Olivella quien a su vez propone otro, inclusivo y universalizante, sin concederle la centralidad a uno solo de los componentes. Esto demuestra la diversidad de las imágenes y de los proyectos mismos de representación de una dinámica cultural que pasa de ser una ‘simple’ temática literaria a constituirse en una dinámica antropológica, política y económica. Una dinámica en pos del reconocimiento de sistemas de interpretación no considerados como legítimos dentro de las formaciones nacionales y pos-nacionales<sup>78</sup>.

El caso del Brasil, considerado como un mundo dentro de otro mundo (Brasil como espacio olvidado y casi desconocido para el resto de Latinoamérica), tiene elementos similares. Por lo menos, a partir de las conexiones que muestra el modelo, es posible identificarlo así. Por ejemplo, en términos de lo que se conoce en Brasil estéticamente como el modernismo, hay similitudes: a) se lleva a cabo una penetración y una adecuación de la vanguardia europea, b) tales procesos implican la representación del hombre brasileño y específicamente del hombre afro-brasileño<sup>79</sup>, como forma para tratar de alcanzar la unidad nacional, c) dicha experimentación técnica va tornándose en posición política y

proyecto socio-cultural en pos de redimir tanto el estatus como las representaciones desarrolladas previamente alrededor de lo afro como un sistema cultural.

De todas formas, la característica fundamental de los movimientos culturales comprometidos con la representación de lo afro en el Brasil es la no identificación explícita con la estética y la forma de comprenderlo, defendida por el modernismo. Aunque hay una suerte de admiración por el trabajo de dicho movimiento, también se hace evidente la necesidad de construir un discurso aparte, diferente y diferenciado. Mario de Andrade escribió, además de la ya clásica *Macunaima*, textos como *Losango Cáqui* (1926), cuyo tema central tiene que ver con la representación afro-brasileña. Igual ocurre con Cassino Ricardo y su *Martim Cererê* (1932), Raul Boop y su *Urucungo* (1932), entre otros. No obstante, Jorge Lima y Lino Guedes, quienes publican textos como *Canto do Cisne Preto* (1927), asumen una forma diferente de representar. A propósito, Jose Correia Leite, un activista político afro-brasileño de los años 30, dirá que:

A comunidade negra tinha necessidade dessa impronta alternativa. Não se copia o que as colonias estrangeiras faziam. O negro, de certa forma, era também uma minoria como os italianos, os alemães os espanhóis. E todos eles tinham jornais e sociedades. As publicações negras davam aquelas informações que não se obtinha em outra parte. (*Writing* 28)

Frente a ese requerimiento surgen autores como Solano Trindade, quien desde 1930 comienza a escribir en contra del concretismo y la poesía hermética, y tras un largo proceso de escritura construye su texto *Poemas de uma vida Simples*, publicado en 1945. Asimismo, Oswaldo Camargo y Eduardo de Olivera, entre otros, desarrollan sus propias apuestas ligadas a la dinámica política y cultural del momento. Todos ellos aportan a la conformación del periódico literario con perspectiva afro-brasileña llamado *Grupo Leite*



*Criôlo* (1929). Un tipo de periódico que luchaba por la representación de lo afro no como componente del proto-hombre mestizo brasileiro –imagen de la tan nombrada democracia racial- sino como sujeto que desafiaba ese mismo discurso a través de las letras. (Oliveira, 38).

Todo el desarrollo de ese proyecto en pos de la resistencia y consolidación de un movimiento afro-brasileño, descansaba sobre instituciones reconocidas o que comenzaban a ser reconocidas en los años 20. Entre ellas Emanuele Oliveira señala tres fundamentales: Frente Negra Brasileira (1920), Teatro Experimental do Negro (1940) y Centro de Cultura e Arte Negra (1960) (33). Cada una de ellas se constituyó en soporte para los proyectos políticos y estéticos de la cultura afro-brasilera entre los años señalados, dándole mayor peso a la consolidación de un establecimiento diferente en relación con el modernismo. No obstante la separación que prodigan, es claro, a partir del modelo que se ha desarrollado, que hay y hubo un lazo permanente entre cada uno de esos movimientos y el modernismo como institución artística central a la que dichas estéticas concurrentes se oponían –y por lo tanto consideraban, no importa si lo hacían en forma positiva o contraria. El modernismo era identificado con una estética ruptural por ser vanguardista, pero al mismo tiempo logró constituirse en una estética central que promulgaba la unidad del hombre brasileiro sin importar el origen étnico, alimentando siempre el espíritu nacionalista que les permitiría, como caníbales, engullirse las influencias externas y hacerlas parte de su nación autónoma<sup>80</sup>. Ante esa imagen de unidad, en la que paradójicamente había una división cultural (los negros y los indígenas serían considerados como los que real y tradicionalmente engullían), los intelectuales afro-brasileros adoptan la posición disidente mencionada. Una disidencia básicamente constituida por su opuesto.

De otra parte es importante resaltar que el papel de los periódicos y las revistas como instituciones de difusión intelectual fue fundamental en la vida cultural brasileira, en general, y en la de los movimientos afro, en particular. De acuerdo con las afirmaciones de Correia Leite revisadas con anterioridad, estos movimientos se organizaron y dieron a conocer sus posiciones éticas, estéticas y políticas a través de periódicos como *O Clarim D'Alvorada* (1920) y, más recientemente, *Arvore das Palavras* (1974-1976), *Jornegro* (1978-1979), *Versus* (1978) o *Cadernos Negros* (1978- hasta la fecha), que retoma elementos históricos de sus antecesores ya sea en pos o en contra de su proyecto institucional. (50). Cada uno de ellos comenzó a pensar y a representar lo afro de diferentes formas: desde la búsqueda de un sentido nacional con el hecho de ser afro, hasta la re-conexión con un mundo idealizado llamado África, desde y hacia el cual apuntaban las apuestas literarias y políticas. *Arvore das Palavras* es un ejemplo de la búsqueda transnacional y pan-africana de los orígenes: el título de la revista se basaba en la tradición africana de ver el árbol como metáfora a partir de la cual se piensa el mundo (Oliveira, 47).

A través de esta última revista autores como Mario Barbosa, Esmeralda Ribeiro, Sônia Fátima, Cuti (Luiz Silva), Minka, Oliveira Silveira, y Eduardo de Oliveira comienzan a publicar textos que no sólo se ocupan del asunto afro-brasilero como una problemática social, sino que comienzan a construir una estética de lo afro. Dicha propuesta se basa en el cuestionamiento y la reestructuración de valores artísticos nacionales y nacionalizados como el modernismo o el concretismo, frente a los cuales conciben textos que hacen parodia de sus técnicas y de sus motivos-temas. Al final, cada una de estas revistas, estos autores y estas posiciones entremezcladas, intentan evidenciar lo que María de Brito, citada por Oliveira, describe al afirmar que “Black authors reveal themselves emerging as subjects of their own discourse” (139). Una afirmación que muestra el deseo de alcanzar la

autonomía por parte de los artistas afro-brasileños (como correlato de la búsqueda a nivel social y político), aunque dicha autonomía no pueda ser entendida como la supervivencia de unos orígenes imaginarios y siempre generados en la interacción.

En ese sentido, lo que el modelo de la red de representación artística de lo afro muestra, a partir de la lectura de un nodo particular como el Brasil, es una diferencia significativa con otro nodo de la misma clase; en este caso, Cuba. A diferencia del segundo, Brasil muestra menores conexiones e influencias. Aunque hay relación con los elementos de la vanguardia europea (nodos-autores que influyen y transmiten formas de hacer, de ser y de pensar lo afro en este caso), el mundo mismo se hace más variado y especializado. Cada uno de los nodos parece obedecer a una interacción más interna que externa; a una toma de posición en relación al modernismo como universo local que demarca los movimientos de su contexto. Lo interesante es que lo denominado ‘interno’ no es una instancia inseparable de lo externo. Por ejemplo, el modernismo, a partir del cual se plantea una ‘antropofagia’ crítica e intelectual, no puede existir sin el ‘alimento’ externo, sin el aporte vanguardista, colonial y europeo (“civilizado y burgués” en palabras de los antropófagos), así como no podrían proponer su estética sin la consideración de lo indígena y lo africano (vistos, por supuesto, desde una óptica primitivista y exótica). Igual sucede con los movimientos afro, los cuales establecen sus proyectos de una manera relacional: unas veces en oposición, otras en relación complementaria con el modernismo; algunas veces recuperando elementos que consideran fundamentales y originarios del espacio ideal llamado África. En ese sentido Brasil parece ser un sistema más cerrado, aún practicante de la antropofagia cultural modernista –apropiándose de las influencias- pero poco abierto a la transmisión de elementos hacia afuera. Eso impide la generación de tipo de prominencia informativa como la de Cuba, a pesar de contar con una población afro más densa<sup>81</sup> (mayor

número) que la de la isla. Muchos factores podrían explicar este fenómeno, pero lo interesante es que el mismo modelo hace evidente la división en la representación sobre lo afro: la representación cubana, colombiana, brasileña, uruguaya o costarricense son divergentes, pero, a su vez, unificadas a través de los roles jugados a nivel global.

Después del recorrido en esta red de información y relaciones, junto con las comprobaciones locales a través del análisis de textos, discursos e informaciones literarias, es posible llegar a varias conclusiones parciales. La primera tiene que ver con la representación diversa de lo afro a lo largo de Latinoamérica. Lo afro se constituye en una imagen compleja, cambiante, unas veces representada como primitiva desde una visión exótica, otras como forma primitiva que rompe la tradición. Asimismo, esta imagen no depende de una representación central, sino que es una especie de sistema construido a nivel global, con diferentes elementos que se entrecruzan y se superponen. Desde ese nivel-escala general las diferentes líneas que constituyen lo afro se unifican gracias a la superposición, al intercambio, al entrecruce de informaciones y formas de representación. En cuanto a las líneas diversas –escala local- dependen de la influencia de lo global pero, al mismo tiempo, de unas condiciones particulares que implican la apropiación particular de la información diseminada globalmente. Al obtener esa información diseminada a lo largo de la red, en cada nodo local se lleva a cabo la construcción de una imagen de lo afro que se diferencia de las otras por los elementos que la rodean –los contextos-, pero que guarda dentro de sí un común denominador que le permite no sólo relacionarse con otras imágenes de lo afro en otros nodos, sino ser clasificada y unificada en el amplio sistema llamado afro. Así lo demuestran los nodos analizados: Carpentier, Guillén, Zapata Olivella, Duncan, Cuti o Silveira Oliveira.

De otra parte, hasta ahora ha quedado más o menos claro que la dinámica de la red implica, en sí misma, la coexistencia de temporalidades y de diferentes líneas culturales que conforman lo afro tanto en términos artísticos particulares como culturales en general. No obstante, será importante, a partir de lo observado, revisar el comportamiento de apuestas muy contemporáneas que, a nivel local y desde diferentes manifestaciones (música, artes visuales, literatura), enfrentan de una manera particular la representación de lo afro. La idea fundamental es revisar ‘los márgenes’ de una red, de una dinámica, que se re-articula constantemente haciendo pliegues y repliegues, escalas y niveles interconectados que se auto-organizan, adoptando posiciones de ruptura y reconstrucción.

## Capítulo 5

### 5 Afro música y arte: construyendo una revolución local-global

“[...] Yo siempre digo que soy africano, aunque no tengo raza africana, pero soy africano porque no hay una raza pura, entonces mi descendencia es de allá aunque mi sangre no sea africana... porque ¿qué africano puedo ser? Pero el referente mío es ese, África y es muy grato saber que lo afro está escondido todavía. Entonces que hace falta mucho muchísimo por dar a conocer y por conocer. Entonces me considero como ‘un pelito’ que está como queriendo tocar África”

Fabio Melecio Palacio  
Citado por Liliana Angulo. “La presencia”.

Hasta el momento, la revisión del proceso de invención y transmisión de la idea artística de lo afro ha focalizado aspectos teóricos y revisado representaciones más o menos centrales y reconocidas, en una red que, como hemos mostrado, se desplaza, se expande y se reorganiza. En este sentido, el objetivo central de este capítulo es revisar y analizar las propuestas estéticas de algunos artistas contemporáneos que, a través de sus trabajos reevalúan, reconstruyen y, en la mayoría de los casos, deconstruyen las imágenes tradicionales, centrales y centralizadas de lo afro.

El análisis se centra en trabajos musicales y plásticos desarrollados en Colombia, pero vinculados a redes globales que les permiten dinamizarse como objetos estéticos-culturales, y a las cuales ellos mismo dinamizan como elementos pertenecientes a diferentes sistemas de representación. Además de ello, los trabajos y artistas analizados hacen parte de la escena cultural contemporánea, en la que, como se ha mostrado en el capítulo anterior, el encuentro de múltiples temporalidades, así como el incremento de las

relaciones entre elementos de diferentes sistemas culturales, a diferentes escalas, hacen que las clasificaciones tradicionales se rompan, queden obsoletas o, en otros casos, se adapten a nuevas realidades. A este respecto, los artistas analizados recurrirán a la interacción entre globalidad y localidad, recuperación de la memoria ancestral y apropiación de lenguajes externos (extranjeros), no sólo para cuestionar sino para tratar de explicar su acción y la de sus sociedades en un mundo cada vez más líquido<sup>82</sup> e inasible desde una perspectiva única.

## 5.1 Música nacional y mundos globales: lo afro-colombiano en movimiento

Peter Wade en su conocido texto *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia* (2000), desarrolla una aproximación interesante hacia el fenómeno de la música popular en este país. Apoyándose en trabajos clásicos como el de Anderson (1983) o el de Gellner (1994), considera que el proceso de empoderamiento de la música tropical en Colombia hace parte de la constitución de esa “community of anonymity” señalada por el sociólogo norteamericano. Comunidad<sup>83</sup> que funciona a través de la identificación compartida con objetos, reglas, así como con formas de ser y de hacer, por parte de sujetos que no tienen ninguna vinculación adicional y, sobre todo, que ni tan siquiera se conocen uno al otro. En ese sentido, Wade señala que la llamada *música tropical* llega a ser uno de los objetos más representativos de Colombia como nación; esto es, como una comunidad compleja que “denies heterogeneity by imposing homogeneity, but at the same time relies on heterogeneity as a historical value which functions as source for the unity” (Wade, 6).

En casi todos los países latinoamericanos desde finales del siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, la música comienza a constituirse en un elemento fuerte de integración para las jóvenes naciones que buscan unidad. Varios trabajos (Shaw, 1999; McGowan,

2009; Castro, 1991; Bueno, 1998; Wade, 2000) muestran cómo la samba en Brasil, el tango en Argentina y en general en el cono sur, la cueca en Chile y Perú, el bambuco y el pasillo en Colombia, Ecuador y Bolivia, son producto de esas búsquedas por el ‘color local’ y ‘el espíritu nacional’. Wade muestra cómo tal proceso de unificación no es ni estable ni definitivo, sino que, siempre en movimiento, se renueva, cambia y hace que los marcos de interpretación estén ampliándose o reduciéndose continuamente. Un ejemplo claro es el de la música de la región costera de Colombia (la música que se llegó a conocer como tropical), que, pasó de ser representación de lo vulgar y excluido –regularmente relacionado con lo negro-africano- a constituirse en símbolo nacional ampliamente reconocido a nivel global. La cumbia y el vallenato son dos formas de ese tipo de música que, debido al paso del tiempo y a la fuerza de los procesos de adecuación y apropiación, han sido ‘blanqueadas’ para constituir las en símbolos vinculantes dentro de la “community of anonymity”.

Junto con la movilidad, el cambio, la identificación nacional y la consecuente internacionalización de la música tropical, se presentaron otros procesos al interior del campo musical colombiano que vale destacar. A pesar de la generalización representativa o debido a ella precisamente, muchos ritmos y zonas geográfico-culturales colombianas quedaron fuera de la representación nacional. Como consecuencia, la imagen de Colombia, por lo menos a nivel musical, fue construida como la de un país tropical que se vende por su alegría y optimismo; representación contraria a la imagen colonial del siglo XIX en el que la zona andina y, especialmente, Santa Fe de Bogotá, autodenominada ‘la Atenas suramericana’, regían la imagen y los comportamientos de una nación proyectada desde la ilustración y el conservadurismo<sup>84</sup>. Final, y puntualmente, debido a ese cambio que es



importante entender más como una adecuación –teniendo en cuenta que el espíritu letrado parece jamás haber abandonado el espacio de la acción social en los países latinoamericanos-, la representación afro en términos musicales se concibió como una memoria apenas reconocida, pero, al mismo tiempo, como una imagen que debía desaparecer. Así, por ejemplo, se usaron los metros de las cumbias, los porros o el vallenato para representar a la nación, pero, por esa misma razón, se ‘blanquearon’ las audiencias y los intérpretes; la música tropical comenzó a producirse, a reproducirse y a escucharse básicamente en la zona andina (Bogotá y Medellín principalmente) (Wade 60). Mientras tanto, las zonas costeras, de mayorías negras o afro descendientes –por lo menos las del norte del país- fueron representadas como las zonas míticas donde se originaron tales ritmos, y, por tal razón, quedaron en un pasado dentro de los presentes y futuros del proceso de readecuación. De la misma manera, el resto de las zonas costeras –las del Pacífico en este caso- desaparecieron casi por completo del mapa musical nacional, así como los afro-descendientes de otras zonas (los afro-andinos por ejemplo) fueron simbólicamente erradicados<sup>85</sup> tras el argumento de la democracia racial representada en el mestizaje<sup>86</sup>.

Toda esta dinámica, a pesar de las apariciones, desapariciones y protagonismos de la música popular tropical, de los pueblos afro-indígenas y mestizos que la producían y la escuchaban, así como de la internacionalización y generalización propias del mercado, se mantuvo. Es sólo hasta finales de los años ochenta y comienzos de los noventa del siglo XX, que las cosas comienzan a cambiar en los contextos colombiano y latinoamericano. Como ya ha sido señalado en capítulos anteriores, las constituciones nacionales, así como las reglas, los imaginarios y las formas de actuar comienzan a verse fuertemente influidas

por procesos globales: fin de la guerra fría, caída del muro de Berlín, liberación de Nelson Mandela, y, por lo tanto, aparente<sup>87</sup> descolonización de varios países africanos, incremento del comercio global, incluido el narcotráfico como uno de los negocios más lucrativos, aparición de un sinnúmero de guerras y cruzadas por salvar la tan anhelada democracia, entre otros. Todos ellos influyen, directa o indirectamente, en los movimientos culturales, artísticos, sociales y políticos a nivel de la región.

En Colombia, de acuerdo con Wade, “1990 is characterized by a sudden interest in *costeño* music of the 1950s and 1960s” (212). Surgen grupos como Totó la momposina, o Carlos Vives. La primera comienza a grabar, en 1991, con el sello Real World perteneciente a WOMAD (World Music, Art and Dance) una fundación cultural del músico inglés Peter Gabriel<sup>88</sup>. El segundo, por su parte, a través de su álbum *Clásicos de la provincia*, no sólo ‘revive’ el vallenato como música nacional sino que lo proyecta nuevamente de forma internacional, mediante la fusión con ritmos como el rock, género al cual se dedicaba antes de incursionar en el mundo tropical. Con un ambiente de apertura, democracia y fusión (tanto cultural como musical) el éxito de grupos o apuestas como la de Vives marcaron el panorama nacional. En el caso del músico de Santa Marta fue particular porque, como señala Wade,

“Vives by then had long hair and wore jeans and leather on stage as did most of the bands (...). His accordionist, Egidio Cuadrado, however, retained the garb of a Costeño musician –plain trousers and shirt, but with the typical straw hat (*sombrero voltiao*) of La Costa. Flutes, saxophones, and piano were used, but also a traditional Costeño flute and a Dominican tambora drum. The end result was widely seen as combining the old and the new” (217).

Así, entonces, se presentan no sólo la recuperación del pasado local sino la readecuación y fusión del mismo con las tendencias presentes y, en su mayoría, globales (procedentes de otras latitudes, especialmente Estados Unidos)<sup>89</sup>. La combinación de lo nuevo con lo viejo no fue un proceso pionero ni nunca llevado a cabo en el contexto latinoamericano o en el colombiano en particular, no obstante la combinación comenzaba a tomar más cuerpo y a ganar más adeptos. El país, en general, estaba en una situación similar: consolidaba ‘lo mejor’ de lo nuevo (apertura económica, liberalización de los mercados y visión progresista) con los caracteres de una tradición conservadora a través de la constitución de 1991. Una nueva carta que declaraba al país multi-étnico y pluricultural, aunque sobre el papel, así como en la práctica, siguiera consagrado al sagrado corazón de Jesús<sup>90</sup>.

Esas contradicciones propias de la fusión y de lo global produjeron lo que podría considerarse una revitalización de elementos olvidados<sup>91</sup>. Un proceso que Pacini Hernández, en su historia social de la música dominicana, describe diciendo que “Cross-fertilization (during Globalization) rather than resulting in a homogeneous and insipid mosaic for the global village, can lead to musicians strengthening and revitalizing their local and/or national traditions” (361). Precisamente, la influencia de agentes globales, sumada a la búsqueda de lo perdido y de lo oculto, de lo rechazado y de lo excluido, pavimentó la vía para la búsqueda y, sobre todo, reinvención de las imágenes afro. A pesar de ello, tal y como lo señala Ana María Arango en una etnografía sobre la música del Pacífico,

El repertorio del Pacífico, con excepción de pocos músicos, fue invisible hasta los años noventa, en los procesos de proyección de la música regional colombiana a un

público nacional e internacional (...) Es en los noventa, con los nuevos intereses por ‘lo exótico’, ‘lo étnico’ y ‘lo local’, que surge una corriente de nuevos músicos e intelectuales del Pacífico -e incluso de otras regiones o países-, que quieren dar a conocer la tradición musical de esta costa, desconocida durante muchas décadas por la industria cultural del país. (“La música...” 63).

Ese es el caso de dos de los grupos a analizar en este capítulo: ChoQuibTown y Voodoo Souljha’s. Aunque estos se consideran grupos que surgieron en Bogotá, la capital del país, grupos que podrían considerarse ‘urbanos’, exaltan y reivindican la música del Pacífico –la música afro desde su perspectiva- como muestra de su herencia y vinculación con lo local, con lo afro. Este último entendido como un complejo sistema de imágenes tradicionales, influencias culturales y modos de actuar que, de acuerdo con Wade, están en constante negociación, y, por lo tanto, son sólo definibles como tal a través de la relación con los otros elementos culturales que lo rodean (“Comprendiendo” 7); o tal como ha sido anteriormente señalado, depende de la escala desde donde se observe el mismo.

## 5.2 ChoQuibtown, Voodoo Souljha’s y el fenómeno cultural Ayara: entre chirimía, hip-hop, y reggae.

Livio Sasone, en *Negritude sem etnicidade. O local e lo global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil* (2004), asegura que se puede hablar de una “nueva identidad negra” en los espacios locales latinoamericanos. Dicha identidad –o lo que pudiera ser identificado como uno de los estados de los subsistemas afro- comporta, desde su perspectiva, por lo menos cuatro grandes características: a) una reafirmación del pasado para soportar la identidad presente y futura; b) una relación estrecha de esa nueva identidad con una cultura global del hacer; c) espectacularización de la misma identidad a través de

los *mass media* y de los flujos comunicativos contemporáneos; y finalmente, d) una tendencia a la integración internacional o conformación de redes transnacionales. Cada una de ellas hace que la ‘nueva’ negritud adopte posiciones tales como retomar elementos tradicionales dándoles un sentido más afro del que tenían tradicionalmente: concebirse simultáneamente como jóvenes, negros y modernos; revertir los estigmas de la imagen negra en características positivas que tienen un gran alcance en términos nacionales, transnacionales y globales. Todo ello parece ser producto de los movimientos tanto sociales como culturales propios de la contemporaneidad. Movimientos que producen la emergencia de lo que Flemming Rogilds (1993) llama *youthnicities*, o lo que el mismo Sasone, describiendo la cultura juvenil afro-brasilera, determina como culturas episódicas (149).

Estas culturas con temporalidades superpuestas, cuya aparición es episódica, son complejamente construidas o, mejor aún, emergen de relaciones complejas entre procesos diversos. Algunos de estos, en el caso de lo afro, pueden ser la difusión de estereotipos negros creados por productores no negros a través de la televisión y la fotografía; complejos procesos de movilidad y migración tanto intra-nacional como transnacional hacia las metrópolis, conformando nodos dentro de una red internacional de representación; intercambios informativos y construcción de redes comunicativas para promocionar la cultura afro o negra; centralidad de algunos de los nodos de dicha red de representación como Cuba o Estados Unidos, y, por lo tanto, una tendencia imitativa que puede percibirse como homogeneizadora.

En tal dinámica se inscribe el surgimiento y funcionamiento –la creación de imágenes, acciones y representaciones- de un grupo musical como ChocQuibTown. Este grupo colombiano, en actividad desde el 2004, surge entre Bogotá y Quibdó. La primera es

la ciudad capital de la República de Colombia, es decir una de las ciudades más importantes del país; la segunda, capital del departamento del Chocó, uno de los departamentos más pobres y abandonados, cuya población, en su mayoría, está referenciada como afrodescendiente e indígena<sup>92</sup>. Es decir, es un grupo que surge en el reino de la ambigüedad, en la mitad de las oposiciones simples centralidad-marginalidad.

A diferencia de los grupos y de los ritmos que han sido reseñados por los folkloristas, o por los historiadores de la llamada ‘música colombiana’ –el mismo Peter Wade entre ellos- este grupo no se conoce ni se autodenomina por tocar ritmos como el vallenato, la cumbia, el porro o el bambuco. Por el contrario, han comenzado a ser considerados “la banda más representativa del Hip-hop colombiano” (...), quienes a su vez fusionan “el funk, el ragga jamaiquino, y elementos de la música electrónica (...); así mismo con los ritmos tradicionales de la costa pacífica colombiana, tales como el bunde, el currulao, el bamabzú, y el aguabajo; con otros de Latinoamérica y el Caribe tales como la salsa, el son y la guajira.” (Sitio web ChocQuibTown).

De acuerdo con la descripción, que el mismo grupo publica en sus discos y presentaciones, es posible determinar que las estrategias de representación y de construcción de una imagen afro-colombiana,<sup>93</sup> superan las prácticas tradicionales, así como los límites nacionales. A nivel musical, por ejemplo, la denominación y autodenominación como banda de hip-hop<sup>94</sup>, alude directamente a la internacionalización y transnacionalización de un ritmo –de un estilo musical y una cultura urbana propiamente dicha- que empezó siendo dominio exclusivo de la tradición anglo americana. Esto, en sí mismo, implica la ruptura de los marcos nacionales de identificación –tanto en la música como en el comportamiento social-, a través de la adopción y adaptación de sistemas

informativos surgidos en otras latitudes. Al mismo tiempo, hay una ruptura de los marcos nacionales hacia adentro, al intentar establecer fusiones con ritmos nacionalmente olvidados y relegados a la invisibilidad de los espacios selváticos, negros e indígenas: el bambazú, el aguabajo y el currulao entre otros. Así, es más o menos claro que esas estrategias de fusión generan una readecuación tanto de espacios geográficos – un región olvidada comienza a ser más reconocida internacional que nacionalmente-, de imaginarios culturales –las músicas del Pacífico son revisitadas como patrimonio desconocido hasta el momento-, así como de las imágenes afro o de lo afro en términos sociales y artísticos.

Todo lo anterior pone en evidencia que iniciativas como las de ChocQuibTown hacen parte de dinámicas globales, cuya característica fundamental son los entrecruces multi-temporales propios de “la red de representación artística de lo afro”. Entrecruces que permiten la construcción de objetos artístico-culturales transnacionales que van más allá del problema racial. En ese caso, el trabajo del grupo bogotano-quibdoceño se convierte en un nodo que, en sí mismo, posee hilos diversos extendidos a varios niveles en una red global de representaciones.

Hasta la fecha, este grupo cuenta con cuatro trabajos publicados tanto en Latinoamérica como en Europa<sup>95</sup>. El primero de ellos es *Somos Pacífico*, lanzado en el 2006 bajo sello independiente, y relanzado el 7 de septiembre de 2007 bajo el sello Polen para Colombia y Zafra para México. En el 2008 produjeron dos discos: el primero es *El Bombo*, un EP lanzado el 6 de junio, también bajo sello independiente, y cuya mezcla fue desarrollada por Richard Blair; el segundo se titula *Oximo Puchimo & ChocQuibTown París*, en colaboración con Oximo Puchimo, uno de los más destacados Dj's franceses de hip-hop del momento. Este fue un disco especial, producto de un esfuerzo binacional que

contó con poca difusión. Para el 2009 el grupo parece alcanzar un gran reconocimiento a nivel Norte América, Europa y Latino América, con el lanzamiento de *Oro*. Este disco es producido inicialmente en Bogotá bajo sello independiente, y ya en marzo del 2010, se lleva a cabo el lanzamiento del mismo en Estados Unidos y, un mes más tarde, en Europa. Es en este último álbum donde se reúne buena parte de lo que el grupo había venido desarrollando desde su formación, además de recopilar y re-masterizar algunas canciones tales como “San Antonio” (2006)<sup>96</sup>.

En el caso del último álbum, hay una mayor elaboración en la fusión (característica fundamental de la música contemporánea) y en el fortalecimiento de una forma particular de hacer música que sobrepasa los límites tanto locales como nacionales. No es sólo el hecho de usar ritmos propios de la cultura hip-hop norteamericana, sino de usarlos de una forma particular. En este caso, se combinan bases rítmicas de 4/4, como la del rap, con bases como la del currulao, 6/8, o la de ritmos como el aguabajo o el bambazú que también están basadas tradicionalmente en 4/4. Esto se puede leer como un evento similar al que ocurren en el contexto estadounidense de los años 20 en adelante, en donde las diferentes apropiaciones, improvisaciones y adecuaciones musicales llevadas a cabo por los músicos negros de New Orleans, Chicago y New York entre otros, evolucionan hasta la consolidación de lo que conocemos contemporáneamente como funk. Pero su evolución se presenta porque hay una apropiación en términos de ritmos e instrumentos, adecuándolos a una forma particular de interpretación: la tendencia percusiva. De acuerdo con Vincent, quien retoma el ensayo de Olli Wilson, “The Heterogeneous Sound Ideal in African American Music”, lo que caracterizaba a los músicos afro era no sólo esa aproximación percusiva a los diferentes instrumentos que tocaban, sino una tendencia a conjugar



diferentes ritmos y musicalidades. En ese sentido, el funk es considerado como una fusión que “evolves from jazz which in turn became a complex outcome generated in New Orleans since colonial periods when French, Spanish, British, Filipinos and Africans get together sharing rhythms, instruments and dialects”( *Funk* 30).

La fusión, en tanto superposición creativa de elementos, se convierte nuevamente en el punto de partida para la construcción de imágenes otras. En el caso de ChocQuibTown la fusión se hace con lo local tradicional y olvidado, junto con lo internacionalizado, transnacional y extendido como forma de identificación global. A pesar del uso de tornamesas, guitarras eléctricas, bajos, *mixers* y otros elementos electrónicos, ellos recurren a instrumentos de percusión tradicional del pacífico<sup>97</sup>, y, específicamente a la marimba de chonta<sup>98</sup>, instrumento determinante para la composición y estructuración de la música tradicional de la región. Éste podría verse como un proceso fundamental para la conservación de la tradición, tal y como lo propuso Carpentier en su momento para la tradición musical cubana, afectada por el crecimiento del mercado internacional y su influencia en la isla (*Música* 362). No obstante, a diferencia del escritor cubano, lo que le ocurre a la música colombiana en relación con el fenómeno ChocQuibTown no es el peligro de una pérdida –aunque también hay una fuerte presión de mercado, un mercado mucho más salvaje y unificador que el de la segunda década del siglo XX- sino la posibilidad de una emergencia. Es precisamente eso lo que ocurre aquí: mediante su visibilización nacional e internacional, un grupo como el estudiado permite la recuperación de cada uno de los ritmos con los que establecen fusiones y, además, asegura la emergencia de un tipo de ritmo que, dependiendo del nivel de descripción, se considera música del

Pacífico, música colombiana o música latina; hip-hop latino, chirimía o una especie de música neo-folklórica o neo-tradicional.

En cuanto a las temáticas fundamentales tratadas en los trabajos del grupo chocoano-bogotano, se pueden destacar la resistencia hacia la invisibilización y la lucha por influir en el cambio de visiones y estereotipos sociales y raciales. La representación del chocoano en general y del negro (afro) en especial, es uno de los temas más recurrentes. Por ejemplo, la canción “Oro”, que le da nombre al álbum de 2009, juega con elementos históricos que no fueron parte sólo de la tradición colonial y esclavista sino que se mantienen: la de la explotación del oro<sup>99</sup>. Los africanos, traídos al territorio conocido como la Nueva Granada –actual Colombia y buena parte del norte del Ecuador-, desembarcaron primero en Cartagena de Indias y luego fueron transportados hacia el Pacífico colombiano (desde el Darién hasta la provincia de Esmeraldas al noroeste ecuatoriano). Allí, tras la conquista, colonización y consiguientes migraciones, movimientos y desapariciones de indígenas, los esclavizados fueron seleccionados para trabajar en las minas y en las cuencas de los ríos en busca del oro. Así lo señala Zambrano:

Hacia 1575 la población indígena del Pacífico colombiano estaba diezmada. Los españoles seguían encontrando oro pero ya no tenían gente para explotarlo. En ese momento, los portugueses habían establecido ya el fuerte de El Mina (actual Ghana) en territorio akán, bautizado así a causa de las minas de oro que se encontraban en sus alrededores. Fueron numerosas las tentativas para conocer la ubicación de la minas. Sin embargo, el oro africano seguía llegando a Europa mediante el comercio de las caravanas transaharianas de los musulmanes del Magreb.

Entre 1580 y 1592 los españoles descubren en el Nuevo Mundo, las minas de Remedios, Zaragoza y Cáceres en Antioquia. Es entonces cuando Felipe II, rey de España, anexa Portugal a la corona de Castilla. El oro, pues, estaba en el Nuevo Mundo y el reemplazo a los indígenas —que morían en las minas y cuyo exterminio afectaba los intereses económicos del Imperio— en África. La solución consistió en deportar a los nativos africanos para explotar el oro americano. (23).

Pero los africanos llegados para extraer el oro nunca desaparecieron, nunca se fueron. Por el contrario, comenzaron a hacer parte del diverso mundo social, cultural y natural del Pacífico y de Colombia en general. Tras la auto-manumisión, la manumisión concedida y el asentamiento tanto en las tierras selváticas como en las riveras de la región, los afro-descendientes siguieron extrayendo el oro para subsistir. Junto con los indígenas —los Embera y Embera-katío— desarrollaron métodos alternativos de extracción. No obstante su independencia y aparente autonomía, el gobierno colombiano, así como las compañías transnacionales con el aval gubernamental, continuaron llegando a la región para explotar las minas de oro, en el mejor de los casos o, en el peor, comprar a precios ínfimos el oro explotado por negros, indígenas y criollos. Tal práctica, desde luego, ha dejado a los habitantes de la región con serios problemas de pobreza, violencia y salud pública entre otros (Escobar 56).

Es ese precisamente el contexto desde el cual parte la canción “Oro”. La lírica de la misma dice:

“A mi tierra llegó un fulano llevándose todo mi oro (bis)

Vestido de blanco entero y con acento extranjero (bis)

Prometió a cambio de oro dejarme mucho dinero  
El tipo del cual les hablo nunca más apareció  
Cogió mi metal precioso y todo se lo llevó” (*Oro* 2009)

Como es claro, la letra muestra el robo del que son víctimas constantes los habitantes del Pacífico. Luego continúa con el coro en una estructura que los folkloristas podrían catalogar como fundamentalmente africana: hay un contrapunteo de pregunta-respuesta entre la cantante y las voces secundarias. Es la misma estructura utilizada en los toques de los tambores batá.

“Ladrón te fuiste (bis)  
Con mi oro (coro) (bis)  
Y me dejaste (bis)  
Sin mi oro (coro) (bis)” (*Oro* 2009)

Hasta ese momento la canción puede ser reconocida, en el contexto colombiano, como perteneciente a la chirimía<sup>100</sup>, uno de los ritmos más populares y tradicionales de la región. No obstante, la intervención del segundo cantante, a pesar de que se desarrolla con la misma base rítmica, adopta un estilo más similar al de los *rappers*. De esta forma el cantante sigue versando sobre el tema del robo:

“Con solo engaño na má, vinite pa’ca, a llevarte mi oro  
Primero, con tu acento extranjero y tu pinta e’ sombrero  
Echa pa’llá, fuera de acá papá, no vuelve a robá  
Mejor, señor, yo te deajo, vete con todo y ejpejo, eh”

Coro (bis) (Oro 2009)

Luego, la primera cantante continúa:

“Con mi oro, se ha acabao, los dueños son empleo

Más pobreza ha llegao, la inocencia se ha marchao

Y de aquí no me voy, voy

De esta tierra yo soy, soy

Mi alma es como los ríos,

Camino recorrioooo

Coro (bis) (Oro 2009)

Así, a través de la canción, con acompañamiento de vientos y de percusión –desde los cununos o tambores, pasando por la marimba de chonta, hasta los redoblantes- el robo, el engaño, la pobreza y la no renuncia a la tierra, son temas mostrados y fuertemente aludidos por el grupo. Asimismo, esta canción podría considerarse como una de las más conservadoras de su repertorio en términos instrumentales, por su ‘fidelidad’ con la chirimía chocona –una transformación de la chirimía hispánica. No obstante, la inclusión de otros estilos de interpretación como el rap hace que se establezca una simbiosis entre la tradición y las propuestas globales.

Lo interesante es que esta canción establece una relación cercana con el resto del álbum y con el resto de las canciones producidas por el grupo. Por ejemplo en “De donde vengo yo”, nominada a mejor canción alternativa por parte de los MTV latinos, los

cantantes afirman estar orgullosos del lugar de donde vienen, sin importar los problemas o la tradición de pobreza y olvido a la que han sido sometidos. En este caso el coro dice:

“De donde vengo yo...la cosa no es fácil pero siempre igual sobrevivimos

Vengo yoo...

De tanto luchar siempre con la nuestra nos salimos

Vengo yoo...

De aquí se habla mal pero todo está mucho mejor

Vengo yoo...

Tenemos la lluvia el frío el calor” (Oro 2009).

Como se ve, exaltan cada una de las virtudes en contraste con los estereotipos y los imaginarios negativos de su región y de sus habitantes. Desde su perspectiva, la virtud del lugar, del espacio de donde vienen, es estar rodeado de oro. No se refieren precisamente al metal precioso que ha sido saqueado por sujetos externos, sino que aluden a una riqueza que radica en la gente, en la diversidad ambiental y cultural. El oro es la música, y cada una de las expresiones de creatividad que establecen los chocoanos, los afrocolombianos y los colombianos en general. A este respecto, durante algunos de los coros en la canción, uno de los cantantes afirma a menudo que la suya es “oro, música de oro”. (“De donde vengo” 2009)

Además de eso, como elemento significativo en términos de imagen, la carátula del álbum *Oro* es una foto con fondo negro de los tres cantantes del grupo, quienes han pintado su busto de dorado. Así mismo, en la parte inferior de la carátula, en una conexión clara con

los cantantes, aparecen un par de palmeras también doradas, que sirven de paisaje a la composición a pesar del menor tamaño de éstas respecto a las mismas fotos. En cuanto a la palabra 'oro', cada uno de los cantantes, pintados de dorado, se sitúan detrás de una de las letras que conforman la palabra, dejando a Goyo, la mujer del grupo, en el centro de la composición. Así, cada uno de ellos parecerá una luz en el firmamento, en un firmamento negro que se iluminará, causando un efecto de divinidad, brillo y poder. Es casi como si los tres cantantes fueran parte de uno de los entierros de oro dejados en las orillas de los ríos; entierros famosos en la región y famosos desde la conquista, llamados guacas o entierros, y cuyo prototipo ideal es el del dorado<sup>101</sup>

Otra temática tratada por el grupo tiene que ver con la ruptura del estereotipo afro y, por consiguiente, con la construcción de una imagen 'diferente': la del prieto. A través de su desarrollo, el grupo intenta reafirmar posiciones culturales, así como revertir las clasificaciones impuestas durante largo tiempo.

En su *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica* Manuel Alvar señalaba algunas de las categorías ideadas para ejercer un control clasificatorio sobre la diversidad y la complejidad étnica en el Nuevo Mundo. Allí aparece el concepto de prieto como una categoría racial que denomina a un sujeto surgido de la relación entre un negro y una zamba. Estos, a su vez, tendrán una línea de descendencia étnica que les permitirá entrar en la matriz clasificatoria: por ejemplo, la zamba o el zambo serán provenientes de la relación entre un indio y una negra, mientras que el negro, se supone, sería originario africano, sin mezclas con los diferentes grupos étnicos que se encontraron en el Nuevo Mundo. No obstante, la clasificación de Alvar evidencia, entre otras cosas, el esfuerzo fallido por

clasificar la cultura móvil y siempre cambiante, en este caso, de los afro-descendientes en Hispanoamérica.

En el caso del grupo, la temática de los prietos se alimenta, nuevamente, de los saberes y de las voces populares. En Colombia, específicamente en las comunidades afro descendientes, se usa el concepto prieto para establecer un proceso de auto denominación. En la mayoría de los casos se intentan eludir las connotaciones negativas de voces como 'negro', considerada discriminatoria y dependiente de una visión colonial que debe ser cuidadosamente erradicada<sup>102</sup>. Así, entonces, la lucha por una nueva conceptualización, caracterización, y, por lo tanto, denominación de los grupos antiguamente llamados negros, se lleva a cabo en niveles tan diversos como el de la política pública o el del consumo y producción de bienes culturales.

Es en este último donde se enmarca la representación que el grupo intenta hacer a través de sus canciones y de su actitud artística. Ejemplo de ello es la intervención de los representantes del mismo en la vida pública a través de la política. En las elecciones presidenciales del 2010, donde se vivió una contienda entre la tradición oficialista del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez, y las aparentes propuestas renovadoras del candidato de la oposición, el reconocido ex-alcalde de Bogotá, Antanas Mokus, los integrantes del grupo apoyaron de manera pública (a través de comerciales televisivos y de páginas en internet) las propuestas del segundo. De esta manera, superando el estereotipo del negro como criatura básicamente sensorial y diseñada para el baile y el disfrute, los cantantes incursionaron en una de las prácticas públicas más racionales según la tradición filosófica occidental: la política. Aunque no lo hicieron como los sujetos a elegir, sí



incursionaron a través de uno de los poderes más importantes de los últimos tiempos: el de las industrias culturales y el de los medios de comunicación.<sup>103</sup>

El prieto (el afro-descendiente, el negro, el afro-colombiano), desde la perspectiva del grupo, es un sujeto que ha incursionado e incursiona en cada uno de los campos de la realidad nacional. En consonancia con la Cátedra de estudios afro-colombianos<sup>104</sup>, intentan re-escribir la historia desde una perspectiva diferente, asignando los lugares denegados a los grupos minoritarios o, mejor aún, minimizados. En este sentido entonces, desarrollan su canción “Prietos”.

En la parte formal, la canción comienza con una mezcla entre los sonidos de la marimba de chonta, junto con *samples* de *scratches*<sup>105</sup> propios del rap y de la cultura hip-hop. Además, la introducción es acompañada por voces que van confundiéndose con los efectos sonoros de los *scratches* y de la marimba. Así se presenta una superposición completa entre la voz, el instrumento tradicional y los sonidos producidos tecnológicamente.

Luego, entran voces del coro diciendo “Pri...Pri...Prieetos”, “Pri...Pri...Prieetos”. De inmediato comienza cantando Goyo, la MC del grupo, quien dice:

“Y prieta como yo, la Goyo, que los procesos culturales siempre apoyo

Tomémosle una foto a esas prietas que han dado la vida por nosotros

No vamos a ceder más el puesto en el mud, ya hemos sufrido mucho con la esclavitud

Me burlo en tu cara, ahora quien mira a quien como cosa rara, papá cumbaya

Decime cuál fue la falla: construir América Latina y sin cobrar nada

Ahí nos pasamos de buena papa, desde nuestro momento empezó la trama” (*Oro* 2009).

En la lírica entonces es clara la toma de posición del grupo en general y de Goyo en particular. Se establece una crítica histórica hacia el rol que se le ha asignado a los prietos y, específicamente, a las prietas. En la inversión histórica pasan de ser los desplazados y los olvidados a ser quienes reclaman un lugar determinante en el espacio que han construido: Latinoamérica. Así, les es posible reclamar, adoptar una posición de denuncia y construir una voz fuerte que, a través de la música –en este caso el hip-hop en relación con los ritmos desplazados del Pacífico-, desarrolla procesos de resistencia y de consolidación de una imagen más urbana de lo afro.

Así, después de la intervención de Goyo, entrará la parte del coro en donde se da todo el mensaje de la canción, y se establecen los objetivos discursivos de la misma: argumentar la importancia de los prietos como sujetos con representaciones diversas y virtudes crecientes. Entonces el coro dice:

“En los procesos culturales habrá prietos  
En los espacios intelectuales habrá prietos,  
Porque tenemos la inteligencia los prietos  
Ciencia y tecnología también tienen prietos” (Bis) (*Oro* 2009)

De inmediato entra Tostao, uno de los MC masculinos, quien dice que:

“Reconocidos por el guaguancó  
Ahora con mayor enfoque y con mayor *flow*  
Mostrando a la gente nuestra vida real,  
no la que siempre nos han querido achacar  
Sonando bueno,  
Dese la academia cuestionando de lleno  
Pisando terreno nuestro que dicen que es ajeno  
Babylon págame con sangre y con dinero,  
Por todo lo que hiciste con un pueblo entero.  
Organicemos las ideas y apuntémoslas bien,  
En una lucha clara por la toma del poder.  
Colémonos en los espacios apropiados,  
Jugando por lo que han perdido y por lo que no han jugado  
Haciéndola bien cheverón,  
Chévere que chévere, que chévere y oh!” (Oro 2009)

Tostao, a través de la improvisación propia de los hip-hop MC's, desarrolla un acercamiento hacia el asunto de los prietos. Nuevamente aparece el problema de la exclusión, el de la negación de espacios y de tierras, así como el de una identidad auto-construida. Asimismo, hay una alusión a la voz que comienzan a tener esos prietos, quienes desde muchos frentes configuran unas representaciones otras que, de-construyen las previamente establecidas. En esa “lucha por la toma de poder” vuelve a ser la música, entendida como una estética de superposiciones sonoras, de saberes populares y de

tradiciones de resistencia<sup>106</sup>, el arma fundamental para la construcción de nuevas imágenes afro-descendientes en espacios culturales en los que se reconocen las diferencias pero no necesariamente se hacen efectivas.

En el resto de la canción hay una reiteración del patrón crítica-resistencia-propuesta a futuro. De igual forma se presenta la exaltación de valores vistos, en muchas de las sociedades hispánicas e ilustradas, como no valores y, por lo tanto, defectos que retrasan el desarrollo de las mismas. En este caso el baile, la música y la tradición oral se ponen al nivel de lo académico, lo científico y lo político, pero en una relación más productiva y abarcadora: la de la inclusión, contraria a la exclusión, no sólo de influencias internas y locales divergentes sino, sobre todo, de lo que se ha mostrado como temporalidades externas pero siempre en relación. Esto puede tomarse como constituyente fundamental de la estética general del grupo. En ella se presenta la conjugación de materiales y formas de interpretación –instrumentos electrónicos en relación con instrumentos desarrollados con materia prima de la región-, junto con la exaltación de contenidos referentes a la cultura popular. Los contenidos que más destacan son los que están encaminados a la recuperación o a la construcción de una identidad afro-colombiana, formada por un sinnúmero de influencias informativas.

Otro elemento fundamental dentro de la estética de ChocQuibTown así como en la de Voodoo Souljha's tiene que ver con la exaltación de la mujer en la construcción y reconstrucción de las imágenes afro. La mujer, la prieta, ha sido soslayada y relegada al olvido. Un ejemplo de ello es el ya clásico reclamo de Bell Hooks en *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), hacia los movimientos emancipadores feministas y abolicionistas, perpetuados en los movimientos feministas de los setenta y los ochenta,

quienes no sólo desarrollaban teorías excluyentes sino totalmente incongruentes con las realidades diversas de las mujeres no blancas. Este mismo llamado lo hace Nancy Hartsock en relación con la investigación y las teorías feministas; a este respecto ella afirma que “too much feminist theory was written from a perspective in which white middle-class women were seen as the norm and women of color were excluded and devalued” (15). De acuerdo con esto, el grupo, en la figura de Goyo –la mujer- no sólo intenta exaltar una imagen del prieto sino de los prietos en diversidad: hablar de afro es hablar de mujeres, hombres y niños afro, a pesar de las abstracciones que sobre ellos se haga. El hecho de asignar un papel protagónico a Goyo –el de MC, reservado en los orígenes del hip-hop para los hombres-, de que ella misma lo tome y lo construya, implica la consolidación de una estrategia a través de la cual no sólo se reescribe la historia sino que se plantea una transformación cultural desde y hacia las comunidades-sujetos representados de cierta forma en la tradición.

Aunque como ya ha sido señalado, la imagen femenina es uno de los tópicos que destacan en el trabajo del grupo, hay una canción particular en la que se exalta ese papel: “Mi música”. Este corte, del álbum *Oro*, habla, particularmente, sobre la música que hace el grupo y cómo ésta se desarrolla, yendo más allá del estudio de grabación gracias a los que la escuchan y la tocan en diferentes espacios. A partir de ello, Goyo establece un espacio para el *free-style*, a partir del cual exalta los logros generados desde las aparentes limitaciones de ser vista como “negra y rapera” (*Oro* 2009). A este respecto la canción dice: “Gracias a las mujeres que me dan la verraquera, porque no es fácil ser mujer, negra y rapera. Gracias a la familia que apoya el talento. Por toda la herencia que dejaron mis ancestros” (*Oro* 2009).

Tal exaltación también se hace evidente a nivel de sus videos, en especial el de la canción “De donde vengo yo”. Allí, además de mostrar el lugar de donde vienen los integrantes del grupo –Quibdó, Chocó-, se muestra a Goyo bailando con una integrante de los indígenas emberá. En ese momento ellas se establecen como el centro de la escena y del espacio de donde vienen. Es claro entonces que se intenta resaltar la convivencia compleja de grupos étnicos en espacios como el Chocó, a partir de los cuales se construyen nuevos imaginarios. Podría hablarse de una especie de feminismo “decolonial” para utilizar el adjetivo de las teorías latinoamericanistas más contemporáneas, o de una poética de los marginados que implica la apropiación y construcción cultural a partir de la circulación contemporánea de conocimiento y comunicación. Estos procesos permiten optimizar la recuperación de los saberes aparentemente perdidos o soslayados por la tradición letrada, y se combinan contemporáneamente con la cultura popular, asegurando así el doble efecto del libre acceso, pero, al mismo tiempo, el del peligro de cambio.

Otro grupo de interés para el presente trabajo, y que tiene que ver con la construcción de una figura de lo afro en Colombia es Voodoo Souljha's. A diferencia del primero, los integrantes de éste son, en su mayoría, nacidos en Bogotá o en la zona andina del país, pero hijos de familias migrantes del pacífico. Como grupo, son el resultado de la unión de músicos pertenecientes a otras bandas de reggae y hip-hop a nivel nacional. Se auto-denominan un grupo de carácter ‘ideológico’ cuya misión fundamental es “liberar las mentes ciegas del mundo a través de sus líricas de conciencia, reivindicar su cultura, hacer valer sus derechos y tomar parte activa en la lucha por el cambio” (Voodoo Souljhas, *Butamba*). Una posición cercana y heredera tanto de los movimientos de derechos humanos en los años sesenta que desembocan en el conocido *black power* y en grupos como los

*Black Panthers*, así como de los movimientos de *up-rising* jamaicanos, que desembocan o están directamente relacionados con el famoso cantante de reggae Bob Marley y sus propuestas críticas y liberacionistas. Desde luego, estas y muchas más son las influencias del grupo que, a través de la música y de acciones sociales, intentan llevar a cabo la misión propuesta. No obstante, asumen una perspectiva mucho más inclusiva, a diferencia de fenómenos similares como los de los *bolocos* afro brasileños de los años 80 y su innovadora relación con el reggae<sup>107</sup>.

Al igual que ChocQuibTown, Voodoo Souljha's desarrolla mezclas y combinaciones de ritmos. En principio el reggae y el hip-hop constituían los ritmos básicos que determinaban su producción; no obstante, tras pasar el tiempo decidieron investigar y fusionar su trabajo con ritmos folklóricos de la costa pacífica. De acuerdo con eso, la *chirimía* y el *currulao* –ritmos populares de esta región- comenzaron a hacer parte de su repertorio. Así, además de lo musical y el surgimiento de variantes rítmicas –que podrían denominarse híbridas- lo que interesa destacar en este grupo son dos elementos fundamentales: 1) la poética de la resistencia y del cambio que intentan construir a través de su música y de sus acciones; 2) el diálogo múltiple que entablan con los discursos musicales y sociales globales, a partir de los cuales establecen una forma diferente de representar lo afro y de representar al sujeto latinoamericano en general. Allí, en el último punto, incluyen, desde luego el problema del género y la lucha por el reconocimiento.

En cuanto a esa poética de la resistencia se hace evidente tanto en las letras de sus canciones como en el nombre de su álbum: *Listos para el combate* (2008). Así mismo, el nombre de la banda revela también una intención discursiva relacionada con la resistencia a

partir de imágenes fundamentalmente afro caribeñas: el voodoo y la imagen de SoulJah. Ellos mismos explican que

Voodoo Souljah's es un juego de palabras en un intento por desligar las negativas connotaciones que históricamente el mundo occidental ha puesto a una de las más sagradas y antiguas religiones africanas: el vudú. Para ellos vudú representa el poder para curar el alma, conectarse con sus ancestros a través de la música y usar los poderes de la naturaleza en beneficio de la humanidad. SoulJah's es una adaptación de la palabra en jerga jamaicana SoulJah (que refiere a soldado de Dios) proveniente de "*soldier*", que con el apóstrofo finalmente se re-significa como Soldados del Vudú cuyas almas pertenecen a Dios. (Voodoo, *Web page*)

Es claro que hay una mezcla de valores y de imágenes, seguramente producto de la circulación informativa contemporánea, a partir de las cuales intentan establecer un proyecto musical de resistencia y conciencia social. Asimismo, se nota, en sus afirmaciones y, en general, en el discurso que construyen a través de imágenes, comportamientos, interpretación musical, etc., que la configuración de una imagen-otra sobre lo afro es definitiva para sus objetivos. Una representación que no implique sólo lo afro en sí mismo –en tanto relacionada básicamente con el color- sino la inclusión de distintos grupos y la consideración de elementos de clase, de cultura y de género.

Podría pensarse que tal resistencia es una característica básicamente Rastafari, pero, de acuerdo con Richard Salter (2008) "given the diversity of images of Rastafari [it] can no longer be comprehensively defined. (...) My argument is simply that Rastafari's rapid global expansion afford us few commonly observable elements by which to do so (...) we



first must acknowledge that there is no one thing as Rastafari, but rather only Rastafaris (11) [énfasis en el original]. Es decir, tal característica podría ser derivada de un subsistema, de un movimiento social llamado rastafari –con el cual se presenta una clara identificación por parte del grupo- pero que puede, al mismo tiempo, ser el resultado del encuentro de ciertas características sociales, culturales, políticas y artísticas en espacios diversos y diferentes, aunque con elementos en común. Así, entonces, se podría plantear una especie de readecuación de los presupuestos rastafari, sumados a necesidades propias del contexto colombiano, y en general, del hispanoamericano. Esto pone la situación de frente con las superposiciones temporales, señaladas en cuanto a la dinámica de una red de representación e información de lo afro durante la globalización contemporánea. Superposiciones que se construyen en pos de establecer un discurso tanto artístico musical como político pero que, por su carácter adaptativo, pueden adecuarse a diferentes realidades con emergencias siempre interesantes.

Con seis canciones en total<sup>108</sup>, el diseño de la carátula de su álbum muestra escenas de hombres esclavizados, pero, al mismo tiempo, se hace evidente la imagen de un guerrero que, con un arma en el brazo derecho – un arma que es a la vez lanza y micrófono- y una tabla de *surfing* en el otro, penetra en el espacio de la carátula, robándose todo el protagonismo. Es importante resaltar que este guerrero, además de tener el torso descubierto, estar descalzo, con unos grilletos en los tobillos, posee cabello enredado en forma de *dreads*, propio del estilo rasta. Puede ser, claro, una imagen<sup>109</sup> que representa a uno de los tantos cimarrones fugados y establecidos en los llamados pueblos de morenos o palenques, desde donde ejercieron resistencia frente al poder colonial. También es de resaltar que dicho guerrero está saltando hacia el espectador, quien toma el disco en su

mano y ve, detrás del guerrero, los simbólicos colores rojo, amarillo y verde desplegándose como un fondo (los colores de la bandera etíope y, por lo tanto, los que identifican buena parte del movimiento negro y rastafari alrededor del mundo). Además, en la parte inferior izquierda de la carátula, hay un recuadro con los mismos colores en el que se lee una advertencia que identificará el proyecto estético y político del grupo: “Advertencia-Conscious-Reggae-Hip-hop” (Voodoo, *Listos*) en una combinación entre español e inglés, una constante en la letra y la interpretación de sus canciones.

Además del uso de instrumentos acústicos y eléctricos (guitarras, bajos y teclados) acuden al uso de percusión menor mucho más tradicional: djembés, cununos, maracas, palos de lluvia y campanas. Así, entonces, construyen un discurso musical de la fusión, de la resistencia y de la re-configuración de unas imágenes que ellos mismos consideran han sido representadas de formas ‘negativas’. Por ejemplo, en el primer disco del álbum “Be what ya wanna be” hay un contrapunteo entre la tradición –por lo menos la tradición centrada en la exclusión discursiva- y la voluntad individual. La primera representada como Babylon –nuevamente la imagen de la tradición rastafari como referente para comprender el sistema social-, mientras que la segunda es, en la inversión de los valores propia de lo “carnavalesco” (Bajtín), la tradición olvidada y representada negativamente de lo negro, del voodoo y de la tradición africana y afro-descendiente. El cantante afirma:

“I am a Rastafarian, a reggae musician.

Surviving from the illness, living on the ground.

I am a Rastafarian looking for the truth.

Living in the system but under my own rule.

Babylon can’t tell me what I have to do,

because I live my life according to my roots.

I love my Jah contact traditional Voodoo (...)

It's my culture, it's life the way I wanna be... (Bis) (Voodoo, *Listos*).

A esto, una segunda voz, en un estilo característico y propio del *Ragamuffin* y del *Dancehall* jamaquinos<sup>110</sup>, responde diciendo:

“Say what you wanna say

Do what you wanna do

Be what you wanna be (bis)

Never let the system controlling your mind

Never let the system that kill your brother men” (Voodoo, *Listos*).

Así, la canción se convierte en un discurso en el que se canta a la resistencia como un asunto, en este caso, a medio camino entre los movimientos sociales y las actitudes individuales. Una especie de poética post-utopía, similar a la de los movimientos musicales jamaquinos post-reggae, -quienes luchaban por un reconocimiento de la diferencia dentro de la lucha misma por la diferencia-, pero fusionada con el poder de universalización propia de éste, así como con las necesidades sociales locales. Desde luego esta es una poética que está fuertemente enraizada en las contradicciones y dinámicas propias de la ciudad tal y como la describe Barbero (2004) al afirmar que la urbe es productora de unificación y de miedos, “de la pérdida del arraigo colectivo en unas ciudades en las que el urbanismo salvaje –pero que a la vez obedece a un cálculo de racionalidad formal y comercial- va destruyendo poco a poco todo paisaje de familiaridad en el que pueda apoyarse la memoria colectiva” (“Bogotá”, 295). Una ciudad que, a su entender, “normaliza las diferencias (...)

la más fuerte y sutil homogeneizadora es la ciudad impidiendo el crecimiento y la expresión de las diferencias” (294). Es decir, entre la influencia de los medios y de los miedos, se comienza a construir una estructura de resistencia basada en la compleja superposición de individualidades y movimientos sociales; de particularidades raciales y de inclusiones desracializadas; de temporalidades y de eliminaciones temporales por cuenta del encuentro de un sinnúmero de tradiciones.

Esto conduce directamente a considerar el segundo punto: la conexión global del grupo en relación con su proyecto estético, musical y social-político. Aunque aparecen como un grupo básicamente local, cuya acción está delimitada por las fronteras nacionales, la verdad es que como figuras públicas comienzan a formar parte de una red global en la que no sólo se plantea una ‘nueva’ representación de lo afro, sino que se lucha por la construcción de oportunidades sociales para sujetos relegados. Ejemplo de ello es su participación activa en proyectos locales que adquieren un carácter global: Manifesto-festival en Toronto, Canadá, South by Southwest, en Texas, así como el proyecto piloto “Hip-hop y literatura” con la Universidad de Harvard a través de la cátedra Doris Sommer, entre otros. Cada uno de estos son proyectos de carácter musical pero, a la vez, educativo y social, cuya preocupación principal tiene que ver con la dinámica de convertir el entretenimiento en estrategia de inclusión, de la misma manera que lo que llamamos cultura llega a convertirse en entretenimiento.

La dinámica de Voodoo SoulJah’s está muy en consonancia con el análisis que George Yúdice desarrolla alrededor de las industrias culturales. Él propone que estas no deberían verse sólo como

instrumento de los conglomerados de entretenimiento que amenazan “aplanar” sonidos, estandarizar imágenes, coreografiar gestos, *logotipizar* la vida e imponer el inglés. Son también patrimonio histórico y vivo, y recurso que proporciona empleo e ingresos, actividad económica que produce retornos tributarios, pero, sobre todo, son medios para coordinar los deseos, aspiraciones y preocupaciones ciudadanas, de todo aquello que viene de fuera y queda al margen del espacio público, y así hacerlo asequible para que a partir de allí siga gestándose la creatividad, y transformándose en el combustible más importante de la nueva economía (23).

El discurso de Yúdice, entonces, intenta iluminar los elementos y procesos positivos alrededor de las industrias culturales como fenómeno creciente en la contemporaneidad. La mirada del teórico de los estudios culturales tiene que ver precisamente con la influencia positiva que han tenido las mismas industrias en casos como los de la comunidad negra a nivel global y la generación de una red a partir de la cual se pueden potenciar procesos locales antes invisibilizados. Desde luego, en la emergencia de tales procesos antes invisibles existe la posibilidad de la unificación y, por lo tanto, re-desaparición de lo apenas ‘descubierto’. Este es precisamente el peligro que, en su vasto y significativo estudio, señala, respecto a lo que él llama “la versión de diversidad” (23) que poseen los emporios de la industria cultural a nivel mundial.

En el caso de los Souljah’s, por ejemplo, es más o menos claro que hay una tendencia –casi inevitable hoy en día- a pertenecer al *mainstream* ‘diverso’ de las grandes industrias culturales y, específicamente, el de la *world music*. Pero al mismo tiempo parece haber una intención – a partir de la poética de la autonomía señalada en su trabajo- de romper con la estructura reinante de la diversidad como valor positivo contemporáneo, y

establecer una versión propia de la misma. Eso, desde luego, tiene que ver con el hecho de consolidar unas imágenes propias de lo afro, de lo afro-latinoamericano y de lo latinoamericano en general. El problema reside en preguntarse a qué se le puede llamar propio, que se ubique fuera del “orden del discurso” –una visión ya canónica para el estudio de la cultura contemporánea- tal y como lo señaló el mismo Foucault (*El orden*). De todas formas esta es una discusión que supera el objetivo central del presente trabajo. Lo que sí es claro es que, en la intensa e inacabable disputa entre el sujeto intentando producir imágenes nuevas respecto a aquellas generadas previamente, se presenta la construcción de nuevas formas de ser que la misma red termina absorbiendo. Es decir, las representaciones afro del grupo musical, esas representaciones –nuevamente- entre la autonomía y la repetición, logran romper elementos tradicionales al considerar otras tradiciones. Pero, al mismo tiempo, por la dinámica de la red, comienzan a ser parte de una tradición que va andando, que se va formando y que en un futuro, seguramente, intentará ser reemplazada. Esos reemplazos, quiebres, vueltas y revueltas son precisamente lo que producen las superposiciones temporales y, viceversa, tales superposiciones multi-temporales producen a su vez quiebres, vueltas y revueltas que el mismo sistema de la cultura terminará por considerar como parte constituyente del mismo.

Volviendo a la dinámica propia del grupo, es importante señalar que el desarrollo y la aparente y atractiva independencia del mismo, depende de las relaciones locales cercanas con organizaciones que, a su vez, tienen alcances globales. Este es el caso de la Familia Ayara, una fundación cultural liderada por “jóvenes afro y mestizos”, cuyo fin es “mejorar las oportunidades de vida de niños, niñas y jóvenes, fomentando su participación ciudadana para reclamar sus derechos” (Familia Ayara). A través del hip-hop, y de lo que ellos llaman

arte urbano –graffiti, break dance, rap, dj, etc.- intentan establecer procesos educativos a partir de los cuales se pueda construir una sociedad más justa.

La historia de esta fundación es interesante porque el inicio de la misma no fue el trabajo social como tal sino el comercio. La Familia Ayara comenzó siendo una microempresa con claros objetivos económicos (iniciaron como una pequeña empresa de venta de ropa especial para aquellos interesados en el hip-hop) que, con el pasar del tiempo, fueron tornándose en intereses sociales.

Los proyectos de la fundación son variados y ambiciosos, pero, sobre todo, abarcadores en términos sociales y artísticos. Es importante mencionar que Ayara no es sólo patrocinador sino que reúne a varios grupos de hip-hop y reggae (a nivel Colombia), entre los cuales se encuentran tanto Voodoo Souljah's como ChocQuibTown. Es más, cada uno de los integrantes de estas bandas hace parte activa de la fundación, bien sea como talleristas en varios de sus múltiples programas, o como coordinadores de proyectos tanto a nivel nacional como internacional<sup>111</sup>. Por ejemplo, es precisamente a través de la fundación que los Souljha's llevan a cabo el acuerdo y el desarrollo del programa piloto con la universidad de Harvard, señalado anteriormente, así como convenios y acuerdos con organizaciones juveniles en Canadá, Holanda, Estados Unidos, República Dominicana, etc.

Con esta descripción en mente, es posible afirmar entonces que la construcción de una imagen artística otra sobre lo afro es, por lo menos en el caso de estos dos grupos en particular, un proceso complejo que no atañe simplemente a la descripción del manejo artístico de un material dado –el sonido musical en este caso-, sino que hay conexiones mucho más significativas y complejas. La recuperación de sonidos, instrumentos e

interpretaciones antes perdidas, por parte de cada uno de los grupos analizados, tiene que ver no sólo con una alternativa de la moda sino con una búsqueda social local que, en los movimientos de las dinámicas culturales globales, coincide con las visiones exóticas y generalizadas de diversidad propia los consorcios culturales a nivel mundial. Así, las imágenes de lo afro proyectadas por cada uno de los grupos son el resultado de esas coincidencias, de esos entrecruces múltiples entre lo local, lo global y las necesidades particulares concretas tanto de los artistas en cuestión como del contexto que los circunda. En ese caso, los afros representados y aludidos por la red significativa musical, construida por y alrededor de estos dos grupos, son tanto rurales como urbanos, tradicionales como rupturales, blancos como negros o mestizos, mujeres como hombres o sujetos con otras orientaciones sexuales. Lo importante en dichas representaciones es cómo las oposiciones se encuentran siendo parte de la misma ordenación compleja, desafiando las clasificaciones lógicas que constituyen la tradición –Babylon, en el decir discursivo de los cantantes- que los grupos en cuestión intentan reordenar. Así, esas imágenes artísticas están relacionadas tanto con las imágenes social y culturalmente transmitidas por medio de los discursos históricos oficiales y no oficiales (orales, escritos y no verbales), como con las imágenes globales transmitidas por los medios de comunicación. Es decir, son imágenes que entran directamente a formar parte de lo que ha sido llamado en este trabajo “la red de representación artística de lo afro”, entablando comunicación –no necesariamente diálogo sino, muchas veces, contra ataque, contra argumentación, ignorancia, etc.- con los nodos ya existentes dentro de la misma.

Esto por lo menos en el caso de la música, en donde hay no sólo un mayor nivel de circulación y globalidad de mensajes, sino, sobre todo, mayor coexistencia de lo artístico



con lo popular, con el entretenimiento y con el espectáculo. En el caso de la pintura, aunque hay elementos similares, parecen presentarse otros procesos a nivel artístico local: desde el uso de materiales particulares hasta la dinámica misma de la industria cultural como tal o de lo que Bourdieu llama el campo cultural (25).

### 5.3 Viaje sin mapa: algunas representaciones de lo afro en el arte latinoamericano contemporáneo

Carlos Rincón en uno de sus significativos trabajos sobre Borges reflexionaba acerca de la cultura como un asunto que, en las agendas académicas del momento, se pensaba a través de la variante espacial. A este respecto, el crítico colombiano afirma que el consenso al que se llega respecto a este problema central es que “la cultura es espacial, las culturas están constituidas a través del espacio y como espacios. De allí la relevancia de los mapas de significación que hacen el mundo inteligible, y de las metáforas espaciales para descifrar las construcciones de cultura” (26). Desde esta perspectiva, la propuesta para entender la cultura entonces será establecer mapas o diagramas de recorrido que nos permitan no sólo penetrar conceptualmente en ella sino visualizarla y establecer las conexiones pertinentes a su existencia contextual.

Tal propuesta entra en conversación, de forma muy cercana, con la posición de Walter Mignolo quien, en el afán por mostrar la idea de América como una invención y, sobre todo como una ‘imposición’, se pregunta tanto por las razones que nos llevan a aceptar la existencia de ese paisaje-concepto (América), así como por el marco conceptual e ideológico que subyace al surgimiento de dicha idea. Tras la revisión, estudio y análisis de la cartografía del siglo XVI, él afirma que

...there is a logic of continental racialization, whose definitive form was set up (obviously without a clear design and road map for its future) in the sixteenth century with the drawing of the first maps of the modern/colonial world. How can continents be racialized, you may ask. At the time of the 'discovery', Christian cosmology incorporated America as a fourth arm in a world previously conceived as tripartite and divided into Asia, Africa, and Europe. (23)

Así, desde una perspectiva bastante conocida, difundida, aceptada y contrargumentada hoy en día, el teórico argentino propone que la construcción de una idea hegemónica como la de América estuvo basada en el control tanto simbólico como político, representado en el poder de la red religiosa y sumado al poder cartográfico –desarrollados, en principio, de forma muy cercana. Lo interesante es cómo, desde este punto de vista argumentativo, se presenta la invención, la consolidación hegemónica, el desarrollo del viaje y la construcción cultural desde la sistematización geográfica propia del mapa.

De acuerdo con esto, viajar sin mapa implicaría una cierta libertad para imaginar, para inventar, para encontrarse realidades que confirmen o desvirtúen lo imaginado antes de ser fijadas por el poder simbólico de la imagen (Gruzinski). No obstante, la libertad de ese viaje se presentaría como inalcanzable, sobre todo porque parece que nunca se llevan a cabo viajes sin un mapa, sin un esquema –aunque sea mental- del camino a recorrer. La cultura en sí misma (los objetos, los valores y los procesos que se agrupan bajo este nombre) ya otorgan unas coordenadas mentales, unos modelos que guían a través de la existencia. Es decir, esos imaginarios que se presumen 'no fijados' materialmente, están simbólicamente fijados.

En caso de que el desarrollo de una jornada como la mencionada sea posible implicará, entre otras, no sólo la consecución de una cierta libertad sino, sobre todo, la

ruptura de las estructuras culturales precedentes. Es decir, un viaje sin mapa supone el quiebre de los modelos y de los estereotipos mentales que guían cada paso de las realidades recorridas; un quiebre de lo que ha sido llamado cultura o modelos culturales que sirven en las empresas diarias de la significación.

Este es el caso de “Viaje sin Mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo” [A partir de este momento aparecerá simplemente como “Viaje sin mapa” o la exposición]. Un trabajo de curaduría expuesto en Bogotá durante el año 2006, y llevado a cabo por Mercedes Angola y Raúl Cristancho. Esta exposición reunió artistas como Liliana Angulo, Fabio Melecio Palacio, Cristo Hoyos, Estrella Murillo, Fernando Mercado, Martha Rodríguez, Fernando Restrepo, José Alejandro Restrepo, Gabriel Acuña, Flor María Bouhot, Cristo Hoyos, José Horacio Martínez, Lorena Zúñiga, Aníbal Moreno, Angélica Perea, Fernando Castillejo, Edelmira Massa, Javier Mojica y Martha Posso. Lo interesante de este trabajo es que, como su nombre lo sugiere, intenta llevar a cabo un recorrido a través de una región desconocida, imaginada o imaginaria, pero que parece no haber sido fijada en el tiempo ni en el reino simbólico de las artes en Colombia y en Latinoamérica: la del arte desde lo negro, sobre lo negro y hacia lo negro.

Es importante hacer evidente que la exposición abarcó géneros y expresiones tan diversas como la instalación, la pintura, la fotografía, el performance y el video entre otros. Es decir, que el concepto de arte y de viaje a través del arte contemporáneo implica la ruptura de los límites expresivos y materiales.

La representación de lo afro en el arte colombiano parece haber estado marcada por algo así como la construcción figurativa del estereotipo, cuando no emparentada con imaginarios idílicos propios de los artistas que los llevaban a cabo. A este respecto Mercedes Angola afirma que:

El movimiento Bachué fue el que en 1929 se dedicó a la representación de lo negro y lo indígena, en busca de la colombianidad, convirtiendo el problema en un asunto estilístico, meramente plástico, introduciendo rasgos grecorromanos y posturas amaneradas a los negros de Quibdó, Buenaventura y Tumaco. Luego fueron Guillermo Wiedemann y Leopoldo Richter, alemanes llegados a Colombia en 1930. Apareció el exotismo propio del expresionismo alemán propio de entreguerras. En ellos el problema del 'negro' persistía como un asunto básicamente plástico, nunca con un ánimo vindicatorio, nunca como denuncia y nunca con la intención de captar un universo simbólico, como sí ocurría con el artista uruguayo Pedro Figari, con Wifredo Lam o con Roberto Matta. (3)

Es decir, al igual que en la literatura, en el arte y, específicamente en la pintura se presentaba una especie de fijación folklórica cercana al romanticismo, así como un fuerte deseo por representar el color local de los espacios rurales latinoamericanos. En el caso de lo negro y de lo afro en Colombia, el asunto no fue diferente. El argumento de la profesora Angola apunta al cuestionamiento de la representación como tal y de la forma de representar. Una forma que implicaba más la proyección de los deseos internos y de los mapas mentales y culturales de los artistas sobre las realidades a representar, que la libertad misma de la realidad por representarse y por ser representada. De acuerdo con ello lo negro –lo afro- es representado desde el desconocimiento cultural (tal y como los antropólogos del siglo XIX lo hacían con las comunidades objeto de estudio: como simples observadores lejanos y sin interacción de ningún tipo) y, por consiguiente, desaparecido tanto en términos de obras como de artistas comprometidos con tal ejercicio.

Desde luego, hay figuras que pueden ser vistas como representantes del arte o de la pintura afro o sobre lo afro en Colombia. Tal es el caso de Ana María Hoyos, pintora

consagrada y con mayor reconocimiento en el exterior que en Colombia. No obstante, desde la perspectiva de la misma Mercedes Angola, la propuesta de Hoyos es simplemente una propuesta exotizante y apartada. Ante ello se pregunta:

¿No será la obra de AMH una mirada anacrónica –a la manera de artistas como (...) Gauguin- frente a la población negra, mirada que refuerza las clasificaciones superficiales de mexicanidad, colombianidad y otras taxonomías regionalistas?”. [Y continúa] “¿..No será que estamos ante un fenómeno comercial que busca perpetuar los imaginarios sociales, el valor exótico –necesario y exigido a los nuevos artistas de las periferias a través de las galerías comerciales de Europa y Estados Unidos-, la necesidad de vender, en este caso la “colombianidad” constituyente del “deber ser” del artista latinoamericano? (12).

La respuesta es tácita y convierte a la pregunta misma en una afirmación silenciosa que se escucha a voces. Con ello, entonces, la profesora Angola parece argumentar que la representación de lo afro, incluso la de Ana María Hoyos, ha estado signada por el estereotipo, por la visión exótica hacia lo negro y por su no aparición. Es decir, lo afro no se ha representado a sí mismo a través del arte y, por lo tanto ha seguido siendo señalado como exótico y misterioso, visto desde la distancia de la monotonía céntrica que reclama periferia.

Todo este recorrido histórico y conceptual, sirve, entonces, como argumento para proponer una forma de representación cuyo objeto fundamental es la ruptura del orden establecido y, por lo tanto, la creación de uno otro. De un orden mucho más cercano a las realidades diversas que caracterizan un mundo clasificado como unificado: el mundo afro. En ese sentido, “Viaje sin mapa” se presenta no como un punto de partida sino como un

lugar de encuentro para procesos artísticos que, como se hizo evidente en el caso de la música, se han venido desarrollando a espaldas de los sensores y los clasificadores académicos. El trabajo de curaduría llega a ser el espacio en el que se encuentran y superponen diferentes posiciones y propuestas frente a lo afro y su representación.

En tal encuentro múltiple hay varios elementos a resaltar, pero por el momento, para el interés del trabajo, será importante señalar dos fundamentales e interrelacionados: 1) la reinención de una representación que como la de lo afro, en términos artísticos, estaba perdida o soslayada; 2) la construcción de esa representación en una doble vía a) la utilización de los imaginarios tradicionales tanto ‘positivos’ como ‘negativos’ (conexión local) y b) la ruptura o re-semantización de los mismos a través del contacto con imaginarios mediáticos (conexión global). A ese respecto, a pesar de que la propuesta curatorial se constituyó en la construcción misma de un texto, en el dibujo de un mapa que no ‘existía’ al comenzar el viaje, se llevará a cabo una consideración más profunda en la propuesta estética de sólo dos de los participantes: Liliana Angulo y Fabio Melecio Palacio. Esto no implica que el resto de los artistas no sean considerados de una u otra manera si, sobre todo, se acepta el ejercicio curatorial como un proceso discursivo del cual surge un texto, a la vez, con unidad y diversidad.

Liliana Angulo es una artista plástica formada en la Universidad Nacional de Colombia, con especialidad en escultura, quien además desarrolló estudios de Antropología en la Universidad de los Andes. Dos vertientes, la académica y la artística, que se encuentran para producir una obra fundamentada, investigada y con propuesta estética definida. A este respecto, ella ha desarrollado su trabajo explorando diferentes tipos de expresiones y de materiales, como la fotografía, la pintura, el performance, el video, etc. Las temáticas que más convoca el desarrollo de su obra son la del cuerpo, la de la identidad

racial y la de la identidad de género. La primera sirve no sólo como elemento y material para el desarrollo de las otras dos sino, sobre todo, como centro de experimentación y producción creativa en relación tanto con lo étnico como con el género.

Para Liliana Angulo el arte tiene que ver, al mismo tiempo, con un proceso comunicativo, creativo y político, que permite y supone el cuestionamiento tanto de estructuras estéticas, éticas como políticas. Al respecto afirmará que:

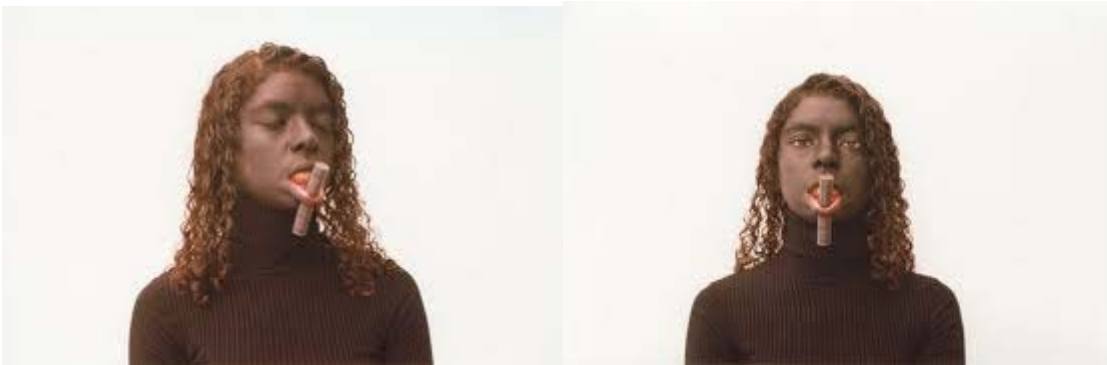
It is important to me that art, as a form of knowledge production, has critical capacity and the capacity to put into play new forms of looking and acting, in which the spectator is in an active position, making possible the modification of everyday life situations and the relationship with the other (“Una performance”).

Es claro entonces que el arte, desde su perspectiva, es concebido como un complejo discursivo en el que el espectador tiene un papel fundamental como dinamizador de los mensajes y de lo que Raymond Williams en su momento llamara “structure of feeling” (*Culture and Society*). Así, el arte le asigna tanto al artista como al espectador capacidad de agencia<sup>112</sup>, un problema ampliamente discutido en la sociología del arte.

El asunto fundamental en el trabajo de Angulo tiene que ver con su preocupación por el entrecruce de discursos históricos e identitarios (en términos étnicos y de género) y, a su vez, la incorporación de los mismos en el cuerpo como objeto de significación en su práctica artística. En ese sentido, las representaciones, los estereotipos y los discursos vinculantes y enraizados que se han construido con, sobre y desde el cuerpo de los afrodescendientes y, específicamente de los afro-colombianos, se constituyen en la materia prima a partir de la cual ella establece su trabajo plástico. Angulo asegura que

Within my visual arts process I have approached the physical characteristics of black people and their representation in images which circulate in the mass media and in historical documents, seeking in many cases to question the stereotypes that weigh on the black body, in contrast with the dominant Western model of beauty. I have also been interested in metaphors related to power that historically connote the skin and the different parts of the body and even its relationship to space. (*Una performance*).

Esto conduce directamente a revisar algunos de los trabajos expuestos en “Viaje sin mapa”, pero que son el producto de un proyecto artístico-personal de larga duración. Uno de los más interesantes es un trabajo fotográfico llamado “Autorretrato”, perteneciente a la serie “Objetos para deformar-Labio” [Foto 1].



**Fotos 1 Liliana Angulo. "Autorretrato". Serie Objetos para deformar-Labio**

Tal y como lo afirma Raúl Cristancho,

Liliana Angulo parte de la significación histórica del concepto de lo ‘negro’ como expresión que no sólo designa un color sino que se convierte en un eufemismo que



infiere las circunstancias de explotación y dominación. Angulo se autorretrata parodiando diferentes roles sociales de la mujer negra para indagar en su propia identidad” (2).

En esta serie, la artista colombiana no sólo explora las deformaciones del cuerpo causadas por objetos ideados para subyugar o para ejercer hegemonía, sino, sobre todo, auto-retrata las marcas que unas dinámicas culturales y sociales han impuesto sobre grupos marginalizados como los afro y, especialmente, sobre las mujeres afro. Al retratar el cuerpo deformado por un objeto particular, el centro de observación no es el primero sino el objeto creado para restablecer un orden corporal imaginado e impuesto. En ese caso, Angulo está interactuando, estableciendo una crítica y una especie de agencia en relación con lo que Bourdieu, desde la teoría sociológica, llamará el gusto (*La distinción*). De acuerdo con el sociólogo francés

El gusto, una cultura de clase entregada a la naturaleza, lo que significa, encarnada, ayuda a dar forma a la clase del cuerpo. Se trata de un principio incorporado de clasificación que gobierna todas las formas de incorporación, eligiendo y modificando todo lo que el cuerpo ingiere, digiere y asimila, fisiológica y psicológicamente. Ello lleva al cuerpo a ser la materialización más indiscutible del gusto. (190)

En ese sentido, la deformación del cuerpo implica la deformación de la clase en términos sociológicos y, más ampliamente, la deformación de la cultura que somete, excluye y tortura los cuerpos que la constituyen. Así, la serie establece una relación cercana con las teorías críticas sobre la cultura occidental, la desaparición del cuerpo a través de la

razón y, por consiguiente, el desarrollo de una civilización-caída o en decadencia<sup>113</sup>. En esa relación establece una crítica a los discursos históricos y culturales que se extienden hasta la contemporaneidad, y que representan la imagen del negro, del afro, del cuerpo negro como cuerpo excluido y esclavizado.



Fotos 2 Liliana Angulo. Serie *Negra Menta*.

Ella misma, como objeto y sujeto de su trabajo –esta es una de las características más importantes del auto-retrato- cuestiona y se cuestiona, además de establecer una aporte estético en términos de lo que Zeca Ligiéro en el análisis del trabajo de la autora, llamará “escultura viva” (*Una performance*). Allí Liliana, bajo un maquillaje o una especie de betún que hace aún más oscura su piel, establece una performance en la que el espectador realmente ve a la artista en el interior de su objeto y viceversa. Una dinámica similar a la presentada por Zarina Bhimji o por Oladelé Ajiboyé en *Different* un libro editado por Stuart

Hall y Mark Sealy en 2001, sobre lo que ellos mismos denominarán “artists culturally or geographically marginalized from the center of power and authority (...), contemporary photographers who have used the image to explore and subvert the idea of black Identity” (1).

Pero además de penetrar en el tema del cuerpo, de las marcas, de los objetos y de las inscripciones corporales, Liliana entabla un diálogo con el discurso de las imágenes que sobre lo negro o sobre lo afro se han desarrollado. Tras esa conversación, su trabajo busca re-organizar una dinámica que ha funcionado de una forma particular tanto en Colombia como en Latinoamérica y en el mundo Luso-Hispánico en general. A este propósito, Hall y Sealy, señalan nuevamente, para el contexto europeo, africano, y asiático, que

“Within racialized forms of ‘looking’, profound differences of history, culture and experience have often been reduced to a handful of stereotypical features, which are ‘read’ as if they represent a truth of nature, somehow indelibly inscribed on the body. They are assumed to be ‘real’ because they can be seen- *difference* visible to naked eye. (...) autographic counter-practices mark the site of a long struggle with, and within, the image, to detach the subject from its fixed inscriptions and to produce the black subject again, in a variety of radically new positions” (4).

En ese sentido, la reorganización que busca Angulo tiene que ver con el “*detach*” señalado por dichos autores, con el deseo de establecer tanto una crítica como una re-conceptualización del cuerpo, de la representación, de la imagen y de la forma en la que se ve y se clasifica lo afro. Un ejemplo de ello es su trabajo *Negra Menta* (2000) [Foto.2], en el que la artista interpela el discurso popular a través del uso de la imagen de *Nieves*, un

personaje de caricatura creado por Consuelo Lago desde los años 70<sup>114</sup>. A partir de este trabajo, Angulo juega con la iconografía nacional y con los discursos que se entretajan alrededor de ella. La negra Nieves, como se le conoce a nivel nacional, “una vallecaucana típica, nacida en el corazón de Juanchito, junto al río” (Villegas, 9), es representada como la voz del pueblo, encarnada en un cuerpo-otro extraño –en este caso el de la negra- cuya ingenuidad, ignorancia y dependencia –marcadores sociales, históricos y culturales aludidos por la obra de Angulo- dialogan con temas tan complejos y amplios como el de la política, la existencia humana, la democracia, etc.

La serie Negra Menta está compuesta por fotografías de mujeres (la artista/personaje en la mayoría de ellos) transformadas en la imagen de Nieves. Allí, cada uno de los personajes aparecerá en relación con objetos y marcas históricas bastante significativas: grilletes, cepos, collares de guía, equipo de minería, utensilios de aseo y cocina, grabadoras, etc., o en situaciones particulares, como detrás de una reja o mirando un afiche de la popular marca italiana con alcance multinacional, Benetton. Una de las imágenes culminantes es la de Nieves con un arma, en posición de vigilancia.

Así, la serie no sólo entabla una conversación sino que pone en tela de juicio, crítica y, a través de la construcción de una red local y global, reconfigura la idea de lo afro, al menos como ha sido proyectada por parte de las élites artísticas en Colombia.

En la versión original de Nieves es posible encontrar discursos tales como “Entre tener salud, dinero y amor, yo prefiero las tres” (generado en una situación de intimidad con su novio “Héctor”, una imagen estereotipada de un negro grande y de pocas palabras, por no decir callado e ignorante), “Quisiera ser como era cuando quería ser como soy”, “Lo que no me cabe en la cabeza es que tu me quepas en el corazón”, “Después de pensarlo mucho resolví no volver a pensar en eso”, “Lo que yo necesito es un marido que me prohíba

trabajar”, etc. Desde luego, todos estos discursos se encuentran en el tono irónico de la tradición quijotesca, picaresca y, más contemporáneamente –como evolución de esa misma tradición hispánica incorporada en la llamada cultura popular- de la tradición cantinflasca<sup>115</sup>. Un tono cuya intención es la parodia y el juego con los estereotipos para establecer un doble estado: de crítica y de toma de conciencia por parte de una sociedad que discrimina y clasifica.

En este caso, la parodia no puede ser entendida en el pleno sentido clásico del término, emparentado con el ingenio. Por el contrario, debe ser tomada en el sentido bajtiniano que retoma Linda Hutcheon y caracterizada como un tipo de “parodia posmodernista”, una “forma problematizadora de los valores, de reconocer la historia (mediante la ironía y la política) de las representaciones” (188). Es decir, Negra Menta de Angulo plantea una parodia de la parodia, una puesta en duda del discurso paródico considerado como discurso que ha marcado y excluido, a través de la caricatura como forma gráfica de la exageración pero que, al fin y al cabo es una forma de la concreción de los imaginarios sociales. Lo importante ahora, en palabras de John Berger, “es quién usa el lenguaje” (citado en Hutcheon, 189), es decir una inversión de la inversión, lo cual no quiere decir que Angulo intente recuperar un orden perdido, sino parodiar la parodia que la Nieves de Consuelo Lago intenta establecer.

Igual sucede con las series fotográficas *Mambo Negrita* [Foto. 2] y *Negro Utópico* [Foto. 4], en las que los personajes, nuevamente con un maquillaje negro que hace resaltar mucho más su color, se encuentran en situaciones particulares pero siempre cercanas al estereotipo del negro como sujeto de servidumbre y trabajo. El estigma colonial, transmitido hasta nuestros días, va acompañado de un juego plástico, cuya carga recae en el vestuario y en la superficie que sirve de fondo para la fotografía. Por ejemplo, en la

primera, el personaje negro se encuentra en un espacio que, de acuerdo con la acción que la fotografía representa, es una cocina cuyas paredes tienen el mismo color del traje usado por éste. Es decir, que hay un efecto visual en el que no se distingue entre el objeto cocina y un sujeto dentro de la cocina. En el caso de esa serie, el sujeto hace parte del objeto, éste es un objeto como tal. La única pista para reconocer al sujeto como apenas separado del objeto cocina es su pelo –en este caso una peluca tipo afro- y las diferentes actitudes que asume el personaje: siempre está bailando con la escoba o con una actitud corporal que representa alegría.



**Fotos 3 Liliana Angulo. Serie *Mambo Negrita*.**

En cuanto a la *Mambo Negrita*, se aplica el mismo principio de fusión entre objeto y sujeto. En este caso, tanto el vestuario como el fondo están hechos con base en colores –blanco y rojo- significativos para el contexto de las cocinas colombianas: este tipo de tela

se popularizó durante un periodo de tiempo como representación de la cocina y, en general, de la servidumbre. Lo interesante en esta serie es que los personajes fotografiados, nuevamente maquillados con betún para resaltar el color de forma caricaturesca, están desarrollando acciones que se dirigen al espectador: amenazan con cuchillos, se encuentran con utensilios del baño, lanzan besos, gritos, hacen cara de sorpresa, escuchan atentamente o utilizan un sartén para golpear. Es decir, al igual que en el caso del *Negro Utópico* los objetos-sujetos se convierten en seres vivos que reclaman ante el espectador, que lo sorprenden porque el fondo que creían objeto ha cobrado vida y se está dirigiendo a ellos. El objeto adopta una postura activa y se convierte en sujeto.

En ese caso, el trabajo de Angulo, al interpelar directamente los estereotipos, utilizarlos en su favor y construir un contra-discurso, establece una forma de representación del objeto-sujeto que comienza a romper el molde cultural establecido. Pero tal ruptura se lleva a cabo en el encuentro de múltiples temporalidades: la del objeto artístico que, en cierta forma, es la del artista en tanto éste se transforma en modelo-personaje de sus fotografías; la del artista que llega a ser objeto; y la del espectador, constantemente interpelado por el objeto, por los personajes-objeto y por el artista quien –de forma real y no metafórica- penetra en el objeto transmitido al espectador.



**Fotos 4 Liliana Angulo. *Negro Utópico***

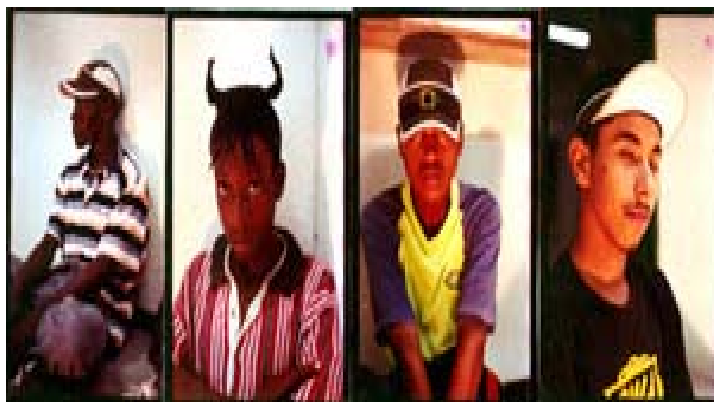
Todo ello se desarrolla en una dinámica omnívora, intelectual e imaginativa, de una forma simbólica. De acuerdo con la misma Angulo, citada por Shouse Tourino (2009), “la identidad negra ha sido negada durante tanto tiempo por las élites [que ahora] se alimenta de lo que aparezca” (229). Esta “omnivorous negritude”, como la denomina el profesor Tourino, implica la extensión de lazos a nivel tanto local como global con diferentes nodos de la red de representación afro. La misma artista asegura que uno de los nodos más potentes tiene que ver, precisamente, con las imágenes que sobre lo afro y sobre lo negro en general se han establecido a través de Hollywood y de los medios de comunicación (Shouse Tourino 240). Éste, entonces, sería otro nivel en el cual se proyecta la multiplicidad propia de la representación de lo afro que, como la idea bajtiniana de novela en términos estético-discursivos, se apropia, se come y hace suyas temporalidades que la constituyen y con las que interactúa para seguir siendo, para seguir construyéndose.

El caso de Fabio Melecio Palacio también es interesante. Este autor de procedencia más campesina y rural que Liliana Angulo, también trabaja el problema de la



representación de lo afro. Así como la artista bogotana, Melecio Palacio utiliza el performance, la fotografía y el video, entre otras, para construir unas intersecciones significativas, así como para desafiar los estereotipos y las marcas discursivas e históricas que se han centrado sobre lo afro en el arte y en la cotidianidad social. Obras como *África mía*, *No todo es lo mismo, no todo tiene la misma significación*, o *Enseñado a comer sancocho de pescado con coco*, muestran la diversidad misma de lo afro, como un sistema cultural con un sinnúmero de escalas y representaciones.

En *No todo es lo mismo, no todo tiene la misma significación* [Foto 5] –una serie fotográfica que fluctúa temáticamente entre lo étnico y la preocupación por la juventud así como por las culturas que las mismas establecen en las ciudades- el artista juega con los peinados de los personajes fotografiados. En una de las escenas, por ejemplo, aparece un sujeto joven, negro, con un peinado en forma de cachos. Junto a él aparecerán otros sujetos con otros peinados menos llamativos, algunos sin pelo, u otros con gorros para cubrir su cabeza. Desde luego, en este juego de imágenes se alude el conocido estereotipo de la oscuridad en relación con lo diabólico, así como la posibilidad de elección por parte del espectador. Tener que decidir que, aunque así parezca, “no todo es lo mismo, no todo tiene la misma significación”, es la tarea fundamental que le asigna Palacios a sus espectadores. Pero además, al igual que Angulo, les asigna la tarea de preguntarse por los estereotipos personales que la cultura ha implantado en ellos<sup>116</sup>: todos los sujetos son negros o, por lo menos, se ven marginales y podrían ser fácilmente relacionados con lo negro, pero obligan a pensar que lo negro o lo afro no son lo mismo en todas las escalas y que no significan lo mismo en el reino de la diversidad.



Fotos 5 Fabio Melecio Palacio. *No todo es lo mismo, no todo tiene la misma significación*

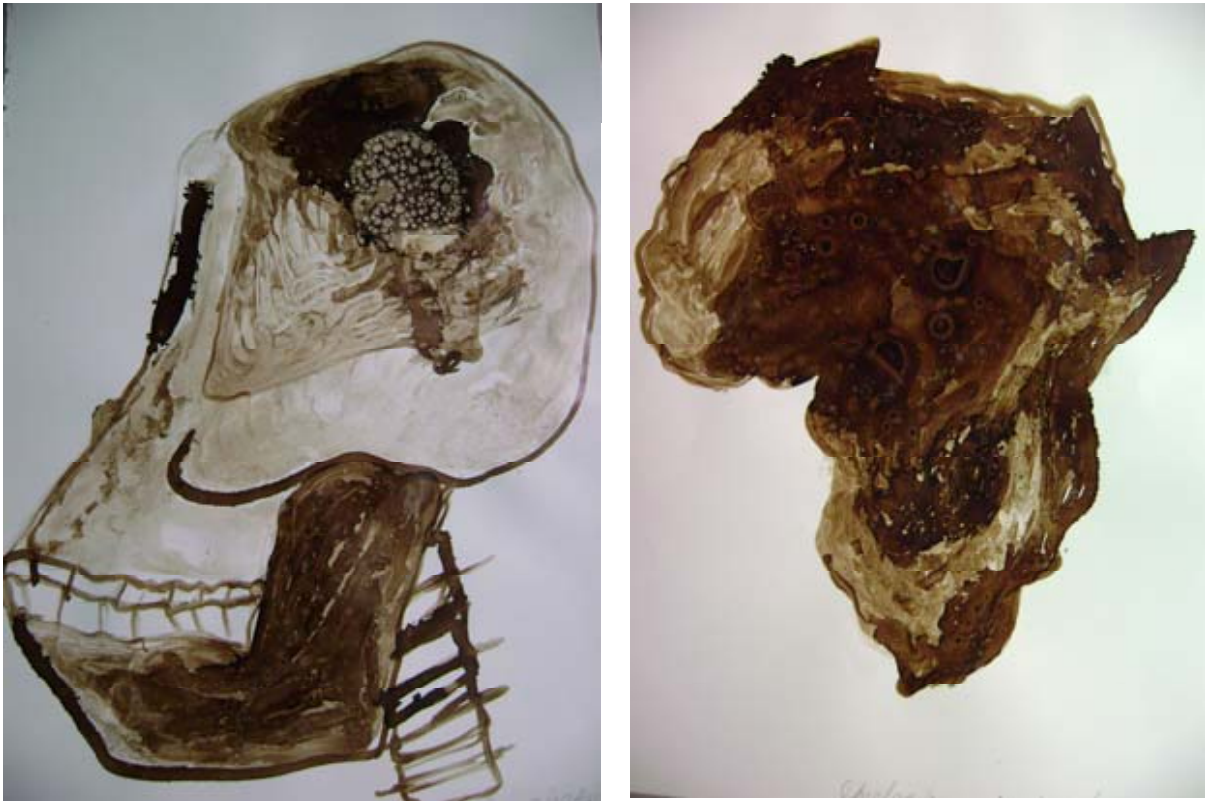
Temas como el de lo afro, el del cuerpo, así como el de la política de la memoria serán centrales para este artista. En la misma dinámica omnívora de Angulo, él afirmará respecto a la idea de África

[...] Yo siempre digo que soy africano, aunque no tengo raza africana, pero soy africano porque no hay una raza pura, entonces mi descendencia es de allá aunque mi sangre no sea africana... porque ¿que africano puedo ser? Pero el referente mío es ese, África y es muy grato saber que lo afro está escondido todavía. Entonces me considero como “un pelito” que está como queriendo tocar África [...] (Citado en Angulo, *La presencia* 10).

Entonces la conexión global para explicar lo local, para establecer una imagen de lo local, es determinante y está basada en los imaginarios y en los discursos transmitidos culturalmente. La idea de un África imaginada, junto con la realización de tal imagen a través de las representaciones cotidianas así como artísticas, le ayudan a configurar una representación otra que obedece a códigos particulares propios de una escala local que se conecta constantemente a la globalidad. En ese proceso el artista, más que responder, dar

soluciones a problemas culturales, se constituye en una especie de facilitador que pregunta a la sociedad y a la cultura, haciendo que ella se pregunte por sus problemas, por sus clasificaciones, por sus formas de ordenar el mundo.

Tal es el caso del proyecto *África Mía* [Foto. 6]. Como ya se señaló, su idea de África es la idea alimentada por comunicaciones y discursos que circulan continuamente. Su obra no se aleja de ello y, por el contrario, indaga en los elementos que él considera constitutivos de su contexto local. Para ello el artista desarrolla dibujos en el que la forma del continente africano entabla un juego relacional con el dibujo de un cráneo. La relación se establece no sólo por la forma externa o el contorno del segundo en relación con la forma geográfica, sino porque ser el interior del cráneo –en lo que representaría el cerebro– se encuentra una versión a escala menor del continente. Es decir, parece que el continente y el cerebro fueran uno y lo mismo, simplemente que a una escala diferente. Así, esa idea del África, del afro y del negro en general, está motivada por un asunto de imaginación personal, perteneciente a imaginarios culturales circundantes y que le permiten establecer procesos de identificación siempre móviles.



Fotos 6 Fabio Melecio Palacio. *África Mía*

En cuanto al material utilizado, el artista usa el crudo de castilla<sup>117</sup>, que, no sólo es significativo en términos de romper con tradiciones de representación pictórica, sino que alude a elementos propios de las dinámicas locales que envuelven al artista. Tal material es un tipo de petróleo utilizado para calentar las calderas en las cuales se refina el azúcar de los ingenios en el Valle del Cauca (Colombia). Cabe anotar que la tradición familiar de Melecio está íntimamente ligada al ingenio en una doble vía: 1) es alrededor de esta estructura social que se organiza la representación de lo afro en esta zona del país<sup>118</sup> y, 2) en un nivel mucho más personal, su padre hace parte de dicha estructura como cortero de caña. De acuerdo con esto, el material tendrá mucha significación a nivel local y personal para el artista. En términos globales, estará relacionado con el hecho de considerar a África

y a los afro-descendientes como "imported aborígenes" (Mosquera, 30), quienes, por lo tanto, estaban relacionados directamente con la tierra y con sus productos. Es decir, da realce al debate científico que se ha popularizado acerca de considerar al África como el origen de las especies y, en especial, del hombre moderno. Así, la reflexión es sobre su contexto particular a través de los elementos discursivos globalizados y universalizantes.

Lo que es claro es que, como el mismo artista afirma, África es una idea que a él y a muchos otros sujetos, les ha permitido construir y seguir tejiendo diferentes identidades. Identidades fluctuantes entre la imaginación y la realidad, sin que una se oponga a la otra, sino que, por el contrario se complementen y creen formas otras de ordenación; fluctuantes entre el presente, el pasado y el futuro como redes simbólicas que se extienden y se recogen a medida que los mundos culturales se mueven unos sobre otros.

De otra parte es importante considerar otro nodo sin el cual los artistas en particular no podrían establecer lazos a nivel transnacional o, por lo menos, no de forma tan fácil: el Banco de la República de Colombia. Esta institución, o por lo menos su brazo encargado del patrimonio cultural, la Biblioteca Luis Ángel Arango, fue quien convocó, patrocinó y hospedó la exposición *Viaje sin mapa*. Esto ya sitúa al banco y a la biblioteca como nodos no sólo que interactúan sino, sobre todo que, a partir de su poder simbólico, dominan la representación de lo afro en Colombia.

El Banco de la República, después de varios intentos –en 1880 y en 1905- fue constituido en 1923. Tras el estudio de la misión Kemmerer<sup>119</sup> en Colombia, se consolidó el banco que, desde una posición central, velaría y administraría la moneda del país.

Treintaicinco años después, como espacio de promoción cultural, se crea la Biblioteca Luis Ángel Arango. Una biblioteca que comenzó simplemente como sala de lectura pero que, poco a poco, fue incrementando sus servicios así como su poder para

guardar, producir y hacer circular información. Además de generar una red de bibliotecas a nivel nacional, el banco y la biblioteca se configuran como centro desde el cual se promueven las artes: con la apertura del museo de arte del banco, así como la consolidación de espacios y exposiciones de artistas nacionales e internacionales (Monet, Renoir, Degas, Bonnard, Beckmann, Miró, Picasso, Matisse, Tamayo, Torres García y Bacon, Botero, entre muchos otros), se genera una dinámica a nivel nacional e internacional. Dicho proceso implica la promoción de nuevas formas de arte y de nuevas figuras artísticas, dentro de las cuales se encuentran programas como Obra Viva e Imagen Regional, preocupados por la ampliación de la cobertura y, tal vez –como una especie de problema de difusión- de la centralización de la información.

El caso concreto es que tanto “Viaje sin Mapa” como las obras de los artistas que se presentaron en tal exposición, comenzaron a formar parte del catálogo de la biblioteca. Así mismo, la temática afro en ámbitos artísticos y sociales como la literatura, las artes audiovisuales, la sociología, la antropología, la política, entre otros, forman parte del catálogo de la misma. Así, la imagen de lo afro (o las imágenes) están, de una u otra forma centralizadas en el ámbito de la biblioteca y, por qué no, en el ámbito de la cultura nacional. Desde luego, esto genera un problema fundamental que tiene que ver con la centralización del conocimiento experto (Martin-Barbero, *La educación*, 10; Castro-Gómez, *Latinoamericanismo* 196). Es decir, parece como si lo afro estuviera generado a partir de lo que pasa por el escenario de la biblioteca, por el museo. Esto es, si no estuviera visibilizado por ese nodo abarcador tal vez no existiría, o tal vez no en el sentido que comienza a ser comprendido y clasificado como afro por parte de una comunidad de uso. El caso es que la pregunta referente a la centralidad y el papel del banco así como el de la biblioteca queda sobre el tapete: ¿La imagen artística de lo afro es realmente producida por la dinámica del

banco y de la biblioteca?, ¿Es la biblioteca simplemente un dinamizador de las líneas culturales que se desarrollan a nivel popular en el ámbito colombiano? Desde luego, estas son preguntas que no pueden ser resueltas ya que superan el foco de atención del capítulo y del trabajo en general, pero son preguntas que no se pueden ignorar, y que reclaman respuesta en un futuro próximo.

Por el momento, es claro que esa imagen, ya sea dinamizada, o producida en parte o totalmente por parte de la biblioteca, del museo y del conocimiento experto que hay detrás de los mismos, tiene varios niveles. La de la institucionalidad es uno de ellos; una institucionalidad relacionada con el deseo de diversidad que, en ocasiones, coincide con un exotismo inexistente. Sin embargo, esta es otra escala que merece ser considerada y que, dentro de la red de representación, desde luego, tiene un lugar determinante. Por lo menos así se presenta en la obra de Palacio, Angulo, Hoyos, Posso y todos aquellos que emprendieron ese “viaje sin mapa” de hacer hablar lo ‘desconocido’ sin imponerle la visión propia.

Finalmente, cada uno de los autores y grupos analizados son una muestra de la dinámica y de los sistemas y subsistemas artísticos que se preguntan y que preguntan a las culturas contemporáneas por las representaciones de lo afro como grupo unificado, excluido y situado en espacios particulares. En medio de la unificación-diversificación de los mundos globales contemporáneos, los artistas analizados juegan con los hilos del tiempo (hilos de la cultura en términos del presente trabajo), y se adhieren a las redes globales mostrando que lo desaparecido o inexistente está, ‘simplemente’, bajo el olvido de las interminables redes de representación. Asimismo, ellos, también evidencian que cuando se habla de afro se habla de humanidad, de sujeto, de blanco, de marginal o de central; se habla de arte, de comunicación y se habla de los mismos deseos y sufrimientos de los no

afro; se habla de las virtudes y de las enfermedades de las sociedades y de las oportunidades que la cultura les da a los seres humanos para reinventarse a cada momento; se habla de instituciones, de conglomerados, de museos, de vivencia y de discurso popular, etc. Desde luego, esta es sólo una visión de la red, un hilo que lleva al lector a preguntarse por otras situaciones, por otras características de la representación o de las representaciones artísticas de lo afro: por ejemplo, la del exilio, la de la deconstrucción de la identidad debido al hecho de encontrarse en medio de espacios donde hay otros códigos de lectura y de clasificación. Nuevamente, será el tiempo, la superposición de esos códigos, la que determinará el funcionamiento final.



## Capítulo 6

### 6 Exilio, performance y tecnología: movimientos en la red de representaciones artísticas de lo afro

A partir del capítulo anterior es más o menos claro que las representaciones de lo afro y desde lo afro fluctúan entre la unificación y la diversidad. Cada uno de los trabajos analizados presenta posiciones que construyen y deconstruyen los imaginarios, los estereotipos y las formas planas de clasificación que la tradición ha impuesto sobre sistemas de información cultural como el afro. Por lo menos eso es lo que se evidencia desde el punto de vista de los procesos artísticos al interior de los límites nacionales. Estos límites se van a ver continuamente superados, trascendidos o alargados gracias a las relaciones de intercambio y movilidad propia de los sujetos, las instituciones y los sistemas culturales. En ese caso, no hay una representación artística de lo afro –si es que se puede hablar de tal grupo en unidad- sino que hay representaciones afro y sobre lo afro que se establecen en una red de intercambios e innovaciones permanentes.

De acuerdo con lo anterior, en este último capítulo se discutirá cómo algunas representaciones de lo afro, algunas imágenes de y sobre tales grupos, adoptan formas otras cuando entran en relación con fenómenos como el exilio o la tecnología. Para tal efecto se considerarán los trabajos de tres artistas situados en diferentes espacios, con diferentes inclinaciones artísticas, así como con diferentes formas de abordar el problema de lo afro o, en su defecto, de no abordarlo debido a su situación cultural particular: Ivonne América Truque, Donato Ndongo y Ricardo Aleixo. Los dos primeros producen buena parte de su obra en el exilio, y están mediados por los desplazamientos culturales así como por la influencia que otros matrices espacio-temporales y culturales ejercen en su producción

cultural. El último de ellos, a través del uso ecléctico de medios expresivos –lo sonoro, lo visual y lo escrito- intenta trascender las clasificaciones, representar las representaciones y re-imaginar las imágenes culturales que lo rodean –las de lo afro entre ellas.

## 6.1 Reafricanización poética del destierro

De acuerdo con Françoise Lionnet y Shu-mei Shih, los procesos continuos de cruce de fronteras, movilidad de personas, así como el contacto y creación de redes entre sujetos migrantes, implica la construcción de nuevas formas de identificación (*Minor 4*). Estas formas obedecen no sólo a las clasificaciones tradicionales sino a las nuevas dinámicas culturales y transculturales que caracterizan una época transnacional-global. El problema de lo afro así como el de su representación no es ajeno a la dinámica descrita, sobre todo si se considera como un fenómeno que surge desde la misma movilidad y del contacto transcultural. Así, por ejemplo, aquellos sujetos migrantes latinoamericanos, cuya clasificación en su país de origen obedecía a la categoría de negros o afro-descendientes, desaparecen –por lo menos en términos legales- para quedar contenidos en los códigos de sistemas clasificatorios como los existentes en Estados Unidos o en Canadá, o los diferentes destinos migratorios de nuestra época. Tales sujetos dejan de ser afro para convertirse en hispanos o en latinos. Dos clasificaciones-invenções que hablan, al mismo tiempo, de la lengua, de la locación geográfica y de la tradición cultural impuesta y heredada, pero que brindan orden a los ‘incontrolables’ y ‘caóticos’ flujos de líneas y sub-líneas culturales en contacto permanente.

No obstante, el control desarrollado de arriba hacia abajo (el de la clasificación estatal) es subvertido por emergencias, creaciones e innovaciones no surgidas sólo en una

relación de resistencia de abajo hacia arriba, sino en un sinnúmero de interacciones culturales transversales. Así, lo interesante no es la desaparición que se lleva a cabo, y, por consiguiente la resistencia del sujeto a desaparecer, sino la emergencia de desclasificaciones, imágenes y formas de representación que hacen uso de las clasificaciones de origen en diálogo con los códigos diversos de los lugares de llegada.

Tal es el caso de Ivonne América Truque, una escritora colombo-canadiense que, tras salir de su lugar de origen y recorrer buena parte del continente europeo en busca de una voz poética, así como de experiencias diversas, se radica en Canadá desde 1984. Allí da continuidad a un trabajo poético centrado en la lírica pero que, gracias al encuentro con diferentes lenguajes y formas de expresión, será ampliado a la experimentación con el performance.

La historia de su vida artística<sup>120</sup> estará ligada a la de su padre, Carlos Arturo Truque. Este poeta colombiano, nacido en el departamento del Chocó (Colombia), desarrolló un trabajo significativo en el cuento y en la poesía de su país. Pero destacó, sobre todo, por su carácter 'étnico', por la construcción de una imagen de lo afro ligada a lo regional, a la tierra, así como por su preocupación respecto al lugar de las comunidades afro descendientes en el marco de la cultura nacional colombiana. Todo ello no significa que su trabajo literario se haya basado sólo en la tradición oral o en el habla regional, ya que son bien conocidas sus traducciones de poetas y cuentistas como Alan Poe o el mismo Faulkner. Sin embargo, lo que se resalta de su obra es precisamente ese deseo de romper con la tradición literaria conservadora colombiana, a través de la utilización de estructuras del habla regional. Esto, además de su origen, lleva a los críticos a clasificarlo como un escritor afro-descendiente cuyo tema central consistía en representar una imagen de lo afro.

Se supone entonces que tal característica fue un elemento determinante no sólo para la vida del padre sino para la vida de una familia (la del poeta) en una sociedad como la colombiana en la que el mestizaje se convierte en la máscara que unifica las diferencias culturales. Asimismo, se supondría que tales formas de representación serían heredadas por parte del padre a las hijas artistas y escritoras.

En el caso de Ivonne, la herencia parece no manifestarse sólo en la representación del problema racial o étnico, sino en la focalización de los problemas básicos de la existencia humana. De acuerdo con Hazelton “it was after her arrival in Montreal that Yvonne became aware of her Afro-Colombian origins, recalling songs of the Chocó region, where her father had been raised, and following up her interest in African music, especially in the West African drums, on which she often accompanied herself in her poetry readings” (*Latinocaná* 179). Es decir, que tal presencia aparece más como una reconexión con el pasado, con los recuerdos, con los orígenes y con los discursos étnicos generados por el exilio, que una temática o una forma de representación fundamental en el desarrollo de su obra. Esto lleva a considerar la obra de Truque, caracterizada fundamentalmente por la academia norteamericana como afro-descendiente<sup>121</sup>, como un trabajo poético preocupado, en cierta forma, por la denuncia y por la reinención de un mundo que día a día destroza a los seres humanos que lo habitan.

Desde el comienzo de su carrera como poeta –una vocación familiar que se convierte en asunto ‘profesional’- establece una relación muy cercana con los trabajos de poetas colombianos como José Asunción Silva, Aurelio Arturo o León de Greiff, entre otros, así como con poetas del mundo hispano como Pablo Neruda, Federico García Lorca o Antonio Machado. En su eterno proceso migratorio, errante y nómada, no sólo se

contacta con estos y otros tantos escritores europeos, latinoamericanos y norteamericanos, sino con las realidades que su(s) país(es) le ofrecen como materia a partir de la cual deslizar la metáfora de su escritura. Entre la dictadura franquista –de la cual ella vivió los últimos embates- la violencia urbana de su natal Bogotá, así como la congelante dinámica migratoria que enfrenta en Québec (*Latinocaná* 177), Ivonne divide su atención representativa y escapa a la clasificación étnica unidimensional.

Así, su representación de lo afro se convierte más en la consideración de un elemento que constituye su existencia diversa, superpuesta y cruzada por temporalidades, que en el centro figurativo de imágenes costumbristas tradicionales. Es decir, algunos elementos caracterizados tradicionalmente como afro se insertan en su obra y, sobre todo, en el *performance* de lectura de la misma<sup>122</sup>, pero no se constituyen en el centro temático de su trabajo, ni en la imagen preponderante en el desarrollo de su obra poética. Así lo afro, la desaparición-reaparición de dicho componente es, simplemente, uno de los elementos de lo que M.M. Bajtín (1986) señala como “la forma arquitectónica” en el contexto del trabajo literario. Así, por lo tanto, una posición estética como la de Truque implica la consideración diversa de temáticas, formas lingüísticas y vertientes culturales que conforman una estética nómada de la desaparición, del viaje y de la identificación y desidentificación al mismo tiempo. Un viaje constante que no termina en Québec, sino que constituye este no-lugar<sup>123</sup> del migrante en un punto de llegada-partida para establecer la errancia de la búsqueda estética.

Contrario a lo anterior, en el año 2002, Brigit Metz-Baumgarten afirmó que la mayoría de escritores latinoamericanos que escriben desde el Canadá se basaban en una poética del exilio en tanto opuesta a una de carácter nómada. Dicha poética, contraria a la

aceptación propia de una cultura híbrida en transición, de la cual habla el escritor ítalo-canadiense Marco Micone, o al “*cosmopolitisme*” al que apunta la escritora francesa Régine Robin, “insiste en la pérdida del origen, en el sentimiento de alienación y de desarraigo ligados al exilio” (“Imágenes” 291). En ese sentido Metz-Baumgarten parece afirmar que los escritores latinoamericanos que actúan en esta parte del continente oponen su escritura a una forma transversal que permitiría establecer una red compleja entre los códigos de los espacios culturales en cuestión.

No obstante, la afirmación de Metz parece, al mismo tiempo, desconocer la transversalidad que el ‘simple’ hecho del contacto cultural implica, y, por consiguiente, la construcción de tiempos, espacios e imaginarios que en sí mismos hacen de las dinámicas culturales unos sistemas creativos en constante movimiento y con resultados impredecibles. Es decir, parece desconocer la historia de la creación y la creatividad latinoamericanas –no sólo en el mundo de lo letrado-, así como la movilidad y el cambio constante que el mundo ha comenzado a experimentar con mayor intensidad desde el siglo XVI. Además, en su afirmación parecen subyacer una concepción estática tanto de la cultura como de la nación, al considerar la poética del exilio como una poética no transicional, no híbrida, no nómada.

Contrario a esto, los escritores<sup>124</sup> que llevan a cabo su obra en el exilio –si es que el término funcionara de forma restringida para aquellos que desarrollan sus procesos creativos fuera de su espacio geográfico de origen- construyen redes caracterizadas por la superposición de temporalidades, imaginarios y espacialidades; redes que no sólo flexibilizan (hacen diverso y complejo al mismo tiempo) el problema de la pertenencia geográfica, étnica y cultural, sino que atraviesan las mitologías personales de los artistas y escritores, poniéndolas en contacto con los códigos de los lugares de llegada.

En el caso particular de Ivonne, su estética de la representación literaria se puede entender desde un paradigma diverso: el de la interacción entre imaginación, nación y exilio como elementos que se articulan en diferentes redes de la representación cultural. En ese sentido, la representación de lo afro, como ya ha sido señalado, se articula, re-articula y desarticula en el mismo contexto de esa red diversa en la que la imaginación, así como los conceptos de nación, de lugar (no-lugar) y de etnicidad, son indefinibles desde una óptica unificadora.

Appadurai, al hablar de la globalización, la considera como una dinámica cultural en la que los flujos (monetarios, comunicativos y de personas entre otros) son los fenómenos fundamentales de una dinámica de movilidad. A su entender, la práctica social fundamental de esta época es la imaginación (*Modernity* 31). No obstante, su análisis muestra cómo, al desmitologizar la imaginación –y sus conceptos dependientes: imaginario, imagen, etc.- y considerarla una práctica social, los elementos o las construcciones culturales y sociales, relacionadas con la misma, también comienzan a ser vistas de otras formas. Un ejemplo de ello es la nación que, tal y como la presenta Anderson en su ya clásico *Comunidades imaginadas*, es una comunidad mediada por la imaginación y por los imaginarios de pertenencia, identificación y soberanía; una comunidad cuyos bordes y límites son significativamente flexibles y, a veces, borrosos e imperceptibles (20-22). Así como la nación ya no está ligada a una espacialidad definida ni a una temporalidad exclusiva –definición tradicional-, el exilio en tanto expulsión y separación de ese espacio y de esa temporalidad, también comienza a ser imaginado y, por lo tanto, escrito de formas otras, de formas más nómadas. Es decir, comienzan a crearse temporalidades que, en

palabras de Elías son la superposición de acervos sociales compartidos por los hombres, las culturas y las sociedades (*Sociología* 112).

Truque, exiliada, ausente de un espacio específico llamado Colombia, pero siempre en su misma Colombia –una Colombia canadiense, española, suiza, alemana, etc.- genera una temporalidad particular y múltiple alrededor de la escritura y gracias a la escritura. Una escritura (configuración) que es producto de la prefiguración (las temporalidades aprendidas y heredadas) y que, a su vez, genera una refiguración (una evaluación, una readecuación) de los significados, de los valores y de las imágenes con las que se contacta. Es decir, su escritura le permite construir una comunidad imaginada particular –su Colombia particular, poblada de imágenes surrealistas, de críticas sociales y de admiraciones afro- que se alimenta de las imágenes y de los recuerdos propios, así como de aquellas que se generan en los espacios de acogida (en cierto modo, constituyentes mudos de ese estruendo expresivo que se percibe como nostálgico).

Su búsqueda estética comienza en el país de origen. Allí publica *Proyección de los silencios* (1983), un volumen de poesía que da cuenta de la interacción de su voz poética con los silencios (momentos de meditación, creatividad y de poeticidad) que le generan el contacto con voces poéticas como las de Neruda, Lorca, Hesse o Nietzsche. Su salida del país produce no sólo un desplazamiento espacial ‘simple’ sino una búsqueda estética constante por representar lo que las experiencias encontradas poco a poco le van otorgando. De la letra a la acción poética, Ivonne América desarrolla una búsqueda no sólo en el lenguaje de la palabra sino en el del dibujo (el de la imagen plástica) y en el del performance, el del instante en tanto arte del vivir.



Lo más interesante es que en esa búsqueda, la autora también logra consolidar puntos de contacto con los lugares por los cuales pasa y se establece temporalmente, para volver a migrar. Este es el caso de su reino de *Sombras y perfiles inconclusos* (1986) un texto que se relaciona con Canadá, España, Suiza y Colombia, pero que no es simplemente colombiano ni simplemente canadiense, ni mucho menos afro-descendiente. Tal intercambio tiene que ver con un tema fundamental que se concreta en muchos escenarios: el del tiempo.

La poetisa colombo-canadiense focaliza el peso de la tradición, la herencia del tiempo y la consolidación del instante en “Nacimiento”. Un poema que parece ser escrito en el ciclo colombiano –si es que tal distinción es significativa por oposición binaria al ciclo canadiense-, y que desde ya muestra una preocupación significativa por el tiempo como el encuentro de las temporalidades, de las tradiciones y de las rupturas. “Yo venía de otros siglos a este siglo/ con un destino y un camino/que no era el mío, era el trazo de otros/ Yo venía de la oscuridad placentaria/ y cuando asomé a la luz/ en ese preciso instante/ (...)fui tan solo una minúscula partícula/ensombreciendo a cada día” (*Proyecciones* 13). Es decir no importa si es Colombia, si es España, Suiza o Canadá, no importa si es el exilio o la pertenencia espacial, el ser humano de Truque, su yo poético, llega a un mundo que es en sí mismo exilio. Un mundo que se ensombrece constantemente y que obliga a sus habitantes a negociar sus temporalidades con la tradición, con los otros, con los padres y con los hijos, con el pasado y con el futuro (modalidades agustinianas y riquerianas del presente).

Truque hablará de un tiempo que se va elaborando, de unas superposiciones que, gracias al exilio, al desplazamiento y a la pérdida-ganancia de una tierra/mundo se van

constituyendo en el mundo-objeto de la escritura. A diferencia de las visiones de transculturación o de separatismo y diferenciación nostálgica, ella no sólo retoma elementos del mundo de llegada y los combina con elementos del mundo de origen sino que establece una red clara con vivencias que no pueden catalogarse como privativas de un grupo étnico particular (hispanico, afro, latino, anglo o galo).

A ese respecto, Ivonne América en su poema “Itinerario al eclipse”, a través de un flujo temporal marcado por versos que dicen “el tiempo pasa” o “el tiempo se detiene”, muestra cómo se establecen las superposiciones. En estos cruces se derrumban los clichés, los lugares comunes, los imaginarios sobre algunas naciones y sus características, y se desnuda al ser humano que muere tanto en Colombia como en Canadá, aunque esos imaginarios nos hagan pensar que es en el segundo donde está la vida y la solución a la evidente muerte presente en el primero.

“Suspensa la vida y la muerte/ Quizás una opción nos sea dada: /pero qué  
elección es posible/si al momento preciso/ las bayonetas aún apuntan/ y las bombas  
penden en el aire?/Suspensas la vida y la muerte/ en silencio un hombre/ puede  
destruir el universo/en silencio muchos hombres perforan la luz del  
pensamiento/amortajan, torturan/ La verdad... hoy reside tras las rejas ( )...(Retratos  
16)

Esta puede leerse como representación de cualquier espacio de violencia y de agresión, pero si acudimos al lugar común y a la relación de la escritura de la poetisa con su lugar de origen es muy posible que el lector tenga la habilidad de ver reflejado el drama

colombiano en los versos de esta estrofa. No obstante, en el mismo poema, después de que el tiempo transcurre, el yo poético vuelve a hablar diciendo:

“Incesante correr de sombras/el mundo en terror/ La música llama a funerales perversos/Rito y conjuro la invención:/*contra la vida* (...)/ Año 2000 -marcador temporal. El amado paisaje color ocre/el sol ensombrecido/la luna desgarrada en sangre/Una marcha robótica de orquesta y de tambores/desfilaría calles desoladas/Entre las ruinas de un largo invierno/los cadáveres se elevarían putrefactos/recordándonos la falsa gloria/de nuestro siglo pasado” (*Retratos* 16-17)

Esta estrofa, no obstante, parece ampliar su localización geográfica de referencia –si es que eso puede ser realmente establecido en la poesía-, sobre todo por la referencia a la nieve y a la soledad como otras formas de encontrar la muerte. Si se siguiera leyendo en esa clave clasificatoria del aquí y del allá, sería posible decir que la voz poética se está refiriendo a su visión sobre Canadá. Pero de inmediato, como cierre del poema, encontramos un verso-marcador temporal que dirá “(última hora: bombardeos americanos atacaron ayer la ciudad de Trípoli)” (*Retratos* 17). Referencia a un bombardeo ocurrido en el año 86 que no sólo marca la posición beligerante de los países poseedores de la ‘luz’, sino, ante todo, evidencia el estado constante de sombras en el que el mundo está sumido. Un estado que se repite de ida y vuelta, dejando como únicos perdedores a los seres desplazados, a los niños heridos, a los hombres y mujeres que sin tener un compromiso directo heredarán el odio y la venganza. Si hay nostalgia no es por el mundo colombiano perdido, es por perder la posibilidad de vivir en cualquier mundo, por la temporalidad en la que pueden convivir otras temporalidades sin hacerse daño.

Es cierto que Truque escribe en circunscripciones espaciales y geográficas que no son las suyas propias, las de sus orígenes, pero no por ello acude a una poética de la nostalgia por el lugar del que ha sido separada o del que ha salido por decisión propia. Por el contrario, ella postula una poética que podríamos considerar transversal de la coexistencia humana. A partir de dicha construcción, ella imagina los mundos estáticos de la nación y de la identidad étnica como puntos fluctuantes, móviles, de encuentro entre los seres humanos. Seres oprimidos tanto social como culturalmente, pero que creen dominar un mundo que los domina. La poeta dirá, en su “Retratos de Sombras”

“Hemos venido buscando también/ La felicidad lejana, remota/ Indefinible  
ante la veracidad del momento/ En donde somos pieza rota en el adentro/  
Asistimos a una orfandad impuesta/ Vértigo, miedo, la sociedad ofrece/  
Lóbregos deleites para un olvido/ Melodías estereo, repetición de un ritmo”  
(15).

El hombre está solo, se ataca a sí mismo, aquí y allá, en el exilio y en la pertenencia, aunque todo se enmascare con las “melodías estereo” o con los lugares comunes del país ideal versus aquel lejano, exótico y violento del cual llegan los desplazados. Esto hace que no haya nostalgia, que no haya idealización de un país, de una tierra perdida que tal vez nunca ha existido, sino construcción de un *topos* inexistente pero deseable, que se vuelve vinculante tanto para los de aquí como para los de allá. Es por eso que en esa búsqueda, en esa invención, se acude a las raíces imaginarias como resistencia, al análisis de éstas y a su idealización. Truque comienza a preocuparse por lo afro (una de sus raíces más fuertes) cuando está en contacto con otras tradiciones; pero por lo afro como un lugar-no lugar,

como un espacio de paso en el que se puede indagar por las raíces de su temporalidad personal.

Es en ese sentido, tanto los escritores latinos en Canadá como aquellos de diversos orígenes radicados en otras latitudes, aportan al contexto de llegada, “adaptan”<sup>125</sup> su escritura y hacen que la misma crezca mientras su contexto referencial se hace más amplio. A través de la crítica del tiempo (concepto entendido como un todo complejo que implica un acervo socio-simbólico, una introyección individual así como la referencialidad propia de los fenómenos naturales), Truque hace que, tanto Canadá como Suiza, España, etc., conozcan a Colombia de otra forma. Así mismo, hace que esos países y esas dimensiones simbólicas llamadas naciones se conozcan a sí mismas desde otras perspectivas – Canadá es en relación a las imágenes diversas que sobre ella establecen no sólo los artistas sino el común de la gente. La nostalgia es una de ellas y no se podría catalogar como menos transcultural, menos nómada o menos compenetrada con las realidades a las cuales se enfrentan los escritores fuera de su contexto de origen.

Truque se enfrenta al dilema del tiempo, de decodificar ese tiempo, esa tradición extraña a la que llega, con las herramientas de la suya propia. En esa decodificación, en ese intento de refigurar lo ya configurado por otros, inventa su propia tradición que no es ni de aquí ni de allá, es de todos lados y de todos, de los padres y de los hijos, de la esperanza en el mañana (Truque) y de la desazón respecto a ese mañana, tal y como propone otro escritor colombiano en diáspora: Fernando Vallejo (Ospina *La desazón*). Colombia y Canadá, en ese caso –si es que la poeta escribe exclusivamente sobre ellas- se convierten en imágenes borgesianas compuestas por las líneas temporales que han poseído a la autora y que la seguirán poseyendo, aún después de su muerte.

En ese sentido lo importante para Ivonne es el poema, es el arte como reino en el que se puede romper el silencio de la existencia, de las existencias que se cruzan y se definen a través de matrices nacionales y étnicas fijas, imaginadas. Eso es precisamente lo que recuerda en su poema “Place aux poètes”. Allí, ella propone que “la palabra rompiendo el silencio/Recordando lo olvidado, tocando lo sensible/llegando a las sangres inertes/ Circularidad de vino y humo/ Trenzando el sentimiento/ Con el corazón incendiado/ Asistimos al nacimiento de lo nuevo/El poema es la vida...” (*Retratos* 25). Desde luego se refiere al poema escrito en una lengua particular, pero alude a su experiencia de nomadismo, de desplazamiento y de experimentación lingüística que hace surgir la vida. Una vida transcultural que no tiene que ver con la exaltación de un sólo componente cultural –v.g. el afro- sino con la consolidación de nuevas vidas tanto poéticas como culturales.

En este sentido, es posible afirmar que la poética de Truque no sólo es una poética nómada, caracterizada por el desplazamiento espacio-temporal, cultural y discursivo que se instala en el desarrollo de su trabajo. Es, ante todo, una poética transnacional atendiendo al sentido que a este concepto le asignan teóricos como Sassen, Lionnet y Shih (*Minor* 5) entre otros. Ya la nación no puede ser entendida como “the site of homogeneous time and territorialized space, but is increasingly inflicted by a transnationality that suggests the intersection of multiple spatiotemporal (dis) orders” (Sassen, 221). Y así como la nación ya no puede seguir siendo entendida en el sentido de “organización homogénea”, las identidades, las etnicidades y las formas de representación ya no son más objetos susceptibles de ser explicados simplemente desde la ‘otredad’ en tanto materialización del extraño, del exótico. A eso precisamente atiende la propuesta poética de Ivonne América: a

la consolidación de estructuras poéticas y sociales<sup>126</sup> que intervienen el espacio social y cultural en el que se desenvuelve como poeta y como ser humano. Una intervención creativa y generadora de otras alternativas, tanto de explicación como de acción. Una intervención que se identifica claramente con lo que Lionnet & Shih han considerado como “minor transnationalism”<sup>127</sup>. Desde luego, los matices están en la obra misma, que, al ser leída, interactúa con el surgimiento de culturas in-clasificadas e inclasificables a través de matrices tradicionalmente coloniales. Ni afro, ni negro, ni colombiano ni canadiense, sino todas esas imágenes en función de la pregunta, en función de construir un “Itinerario al Eclipse o un drama de horror para despertar conciencias” (Truque, 1986).

## 6.2 Lo afro-europeo: tradiciones y modernidades globales. Una visión africana de la red

A diferencia de Ivonne América Truque, Donato Ndongo, escritor guineano radicado en Murcia (España), propone la construcción de una imagen crítica sobre lo africano y sobre lo afro, desde la múltiple conciencia<sup>128</sup> de lo híbrido. Su obra, así como su accionar político y social, obedecen a la consolidación de una crítica colonial. En ella, la imagen de lo afro y de lo africano en general se proyectan como la invención de una máscara que, siguiendo a Fanon (*White Masks*), se adhiere no sólo a la piel sino que se internaliza hasta convertirse en un ‘yo’ que se auto-desprecia.

Su obra, desde luego, está íntimamente conectada con las problemáticas de su país de origen, pero, además, con unas imágenes complejas construidas alrededor de lo africano dentro y fuera del continente. El exilio-migración es una de las más importantes, y se constituye en un motivo fundamental dentro de la construcción de la misma. Desde su

perspectiva, parece como si el influjo del desplazamiento, en vez de aportar a la construcción de nuevas identidades, destruyera las ya existentes. Asimismo, la movilidad prometida de la globalización (desplazamiento, exilio y migración, conexión constante, etc.) es presentada como una máscara contemporánea de las empresas colonial y pos-colonial que comenzaron desde el siglo XVI y se extienden hasta la contemporaneidad en formas de auto-colonialidad, concretamente en forma de las dictaduras africanas y latinoamericanas.

Guinea Ecuatorial como espacio geográfico-cultural, de acuerdo con las perspectivas de Bolekia Boleká (*Aproximaciones* 10), Sundiata (*Equatorial* 135) y Ugarte (*Africans* 29) entre otros, es un país que en su historia evidencia una diversidad de orígenes y de elementos culturales en contacto. Portugueses, españoles e ingleses son tres de los grupos colonizadores que tomaron posesión de los terrenos continentales y de las islas que componen lo que contemporáneamente es el país africano. Además de ellos, grupos como los bubis y los fernandinos entre otros, hicieron parte del contacto y de la consecuente interacción cultural. De acuerdo con Ugarte, "...a good percentage of the population of these islands were of nonnative extraction, that is, many ancestors of those whom we call Equatorial Guineans today come from elsewhere (*Africans* 19). Boleika Bolekiá por su parte propone que, contrario a la imagen tradicional respecto al surgimiento de lo africano y, específicamente de lo guineano, la diversidad de esta parte del mundo se representa no sólo en la empresa imperial y colonial española, sino en la diversa gama de grupos existentes previamente, entre los cuales los españoles eran uno más. Los bubis, fang, ndowe, kriós y anobones (*Aproximaciones* 130) son sólo algunos de los tantos que



contribuyeron, en una dinámica migratoria de ida y vuelta, en la construcción de una identidad guineana fluctuante.

Sin embargo, es la historia política y la ordenación forzosa las que le interesan y mueven, en cierto sentido, la obra de Ndongo. Desde luego, el encuentro colonial que se lleva a cabo desde el siglo XVI cambia los rumbos de los pueblos que bajo la unificación adoptan la identidad guineana. Pero es desde la repartición y reordenación territorial y geopolítica llevada a cabo por Europa en el siglo XIX, que los asuntos sociales, políticos y culturales del país han estado en disputa. Es a partir de ese momento, por lo menos en el marco de la modernidad occidental, y de la visión nacionalista española como ejemplo de la primera, que la obra del escritor guineano interpela los discursos sociales y culturales de España-Guinea y, por lo tanto, del mundo afro en general y del afro-europeo en particular. Como ha sido claro en la larga historia colonial y poscolonial tanto latinoamericanas como africanas, los movimientos de la metrópoli tienen un influjo casi inmediato en la colonia. Así, por lo tanto, las tradiciones nacionalistas, hispanistas y dictatoriales de la península –primero con Miguel Primo Rivera, entre 1923 y 1930, y luego con Francisco Franco entre 1936 hasta 1975- fueron determinantes para la consolidación de una realidad social, política y cultural guineana. Asimismo, dicha dinámica genera, a su vez, procesos de migración, exilio y creación, en los que se encuentran inmersos intelectuales como Ndongo, Bolekiá o Bokesa entre otros.

Ndongo sale de Guinea a los quince años para establecerse en Madrid y llevar a cabo su educación. Tras el golpe de estado y la dictadura de Macías –de acuerdo con él y con otros intelectuales guineanos, tal gobierno se convierte en una emulación de la dictadura franquista- su estadía en la metrópoli pasa de ser simple migración voluntaria con

propósitos educativos a constituirse en exilio forzoso y político. Un exilio que, al igual que la dictadura –esta vez bajo el poder del general Teodoro Obiang Nguema, sobrino y golpista del depuesto Macías- continúa hasta la actualidad. En Madrid, desarrolla todos sus estudios, recibiendo como periodista. A partir de ese momento comienza a desarrollar su carrera como escritor, reportero y periodista para varios medios españoles y africanos, siempre complementando un oficio con el otro.

El primer texto que publica, en 1973, es un cuento titulado “El sueño”, cuya aparición original se lleva a cabo en la revista *Papeles de Son Armandans*, editada y dirigida por Camilo José Cela. Desde ese momento, su escritura ha sido muy prolífica y centrada no en un solo género. Entre sus obras es posible encontrar tres novelas: *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987), *Los poderes de la tempestad* (1997), y *El metro* (2007); varios poemas y relatos entre los que se cuentan *La travesía* (1977), y “Cántico” (1974); así como un sinnúmero de ensayos y artículos dentro de los cuales los más importantes son: *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* (1977), *Antología de la literatura guineana* (1984), *España en Guinea: construcción del desencuentro, 1778-1968* (1998), y *Antología de la literatura de Guinea Ecuatorial* (2000), editada en coautoría con Mbaré Ngom. Lo interesante de su obra es que revela una visión sobre lo africano y sobre lo afro en general desde una intersección entre saberes, fronteras y espacios. El interés central de la misma no es la belleza en términos estético-románticos, ni el encierro poético en una torre de marfil. Por el contrario, él está interesado en establecer una poética que cuestione lo social-real y que lo interfiera, lo dibuje y, de alguna forma, haciendo eco de la fuerte influencia que Franz Fanon tiene en su pensamiento, lo contravenga, generando un estado de revolución y de reivindicación de los “condenados de la tierra”<sup>129</sup>.

Así, por ejemplo, en “Cántico”, poema publicado en 1974, propone que “el poeta no es un cantor de bellezas/ (...) El poeta llora su tierra/ inmensa y pequeña/ dura y frágil/ luminosa y oscura/ rica y pobre” (*Poéticas Web Page*). Así el poema se convierte en una especie de poética que dirigirá su trabajo. La preocupación, no sólo por su tierra y por su nación sino por los desvalidos y por las injusticias –yendo más allá de una moda y de una movida nacionalista-, lo llevan a construir una obra que interactúa críticamente con la realidad circundante. Así describe a su poeta, y continúa diciendo en su poema: “Este poeta tiene su mano atada/ a las cadenas que atan a su gente/ Este poeta no siente nostalgia/ de glorias pasadas (...)/ Yo escribo la triste historia/ de un mundo poblado de blancos/ negros/rojos y/ amarillos/que saltan de charca en charca/ sin hablarse ni mirarse” (*Poéticas*). Es claro entonces que la intención poética del escritor es la escritura para identificar, representar y denunciar la injusticia de la representación misma o, en el peor de los casos, de la no representación y eliminación de sujetos culturales. Su poética trasciende las preocupaciones formales aisladas y, por el contrario, establece un sistema estético (o una “forma” en términos semióticos y bajtinianos) en el que las estructuras narrativas están subordinadas al mensaje que se quiere transmitir. Esto permite situarlo en un nodo dentro de “la red de representación artística de lo afro”, a partir del cual establece unas conexiones claras con centros dinámicos como la misma obra de Nicolás Guillén, quien a pesar de consolidar un paradigma poético contemporáneo a través del son, tras el triunfo de la revolución establece formas poéticas más planas y comprometidas con la comunicación del mensaje crítico-social.

El trabajo de Ndongó obedece a una poética que podría ser llamada “post-negritud”<sup>130</sup> (Reid XIV) y que se inscribe en una “discusión por la identidad nacional en

tiempos de la globalización” (Rizo *Construir*) desarrollada como parte de los ajustes nacionales, culturales y sociales de Guinea Ecuatorial<sup>131</sup>. En ese sentido, él adopta una posición “dialéctica negativa” -parafraseando a Adorno- en relación con la negritud como movimiento cultural-literario. Así, en otros de los versos de su poema “Cántico” es claro al afirmar que “El poeta llora a los muertos/ que matan manos negras/ en nombre de la Negritud” (*Poéticas*). Una especie de juicio no necesariamente a los ideales propuestos tanto por Leopoldo Sedar-Senghor como por Aimé Césaire, sino a las actualización de los mismos por parte de las empresas independentistas, poscoloniales y nacionalistas surgidas en los países africanos a partir de los años 60 del siglo XX. De igual manera, tal como Ugarte (2010) señala al revisar uno de los ensayos del escritor guineano, Ndongo propone la extensión del proyecto de negritud entendido más como la construcción de una cultura nacional cuyas bases están en permanente conversación con una cultura universal, sin temor al debilitamiento o la alienación como resultados (32). En ese caso, se evidencian las contradicciones propias de los procesos intelectuales y culturales, así como las del debate sobre la identidad. No obstante serán esos múltiples elementos los que, a corto y mediano plazo, se integrarán a la obra del escritor africano y, por lo tanto, a la representación de lo afro que él mismo lleva a cabo.

Tal posición político-estética constituye un nodo que emerge de las relaciones múltiples propias de la “red de representación artística de lo afro” -considerando que el concepto de red no se refiere a una formación unidimensional ni estática. Un nodo que se comporta de forma similar a las “hermenéuticas pluritópicas” latinoamericanas (“Latinoamericanismo” 183) que Santiago Castro ha explicado, como dinámicas que rompen la unidimensionalidad en términos del pensamiento. En ese sentido, tanto la obra

como el accionar político del escritor ecuatoguineano parten no sólo de la multiplicidad epistemológica sino, sobre todo –si es que hay alguna diferencia- de la multiplicidad temporal: tiempos africanos, europeos, blancos, negros, amarillos e híbridos actuando en función de su poética de la modernidad.

Un ejemplo de ello es su obra novelística. Sus tres novelas tematizan los movimientos que la cultura ecuatoguineana ha enfrentado como sistema diaspórico, criollo, resultado de complejos procesos de formación e intercambio. *Las tinieblas de tu memoria negra*, por ejemplo, tematiza las posiciones que adoptan los sujetos en una cultura colonial cuando entran en relación con una cultura colonizadora. Los sujetos-personajes de dicha novela –tres fundamentales que representan tres generaciones: el padre, el abuelo y el hijo- oscilan entre la resistencia de la tradición (el abuelo), la asimilación-transformación (el padre) y el surgimiento de una nueva-múltiple forma cultural que es producto del encuentro de las tradiciones (el hijo). En cuanto a la segunda novela, *Los poderes de la tempestad*, representa el proceso del retorno y la desilusión de un sujeto que se enfrenta con una realidad que no coincide con su recuerdo utópico de la tierra abandonada. Esta novela cuenta la historia de un abogado guineano que, tras recibir su título en la metrópoli, casarse y tener una hija con una mujer española, decide regresar a su país. Un sujeto, híbrido por su origen y por su modo de vida, que se enfrenta, en su (no)tierra, a la barbarie de la dictadura. En esta novela, se retoman algunos de los elementos de la primera, y se establece una posición mucho más fuerte, por lo menos en cuanto a lo que se refiere a la relación tradición-modernidad. Igualmente, la novela se convierte en un discurso crítico fuerte hacia las dictaduras como formas de destruir el intercambio constante que la cultura misma supone. En la tercera y más reciente novela, *El metro*, Ndongo representa ya no el retorno

sino el exilio, el desplazamiento. En este caso el de un sujeto africano, pos-colonial, globalizado que, gracias a las promesas de libertad, éxito y crecimiento propios de la contemporaneidad, decide migrar hacia Europa. Para Obama Ondo, el protagonista, las promesas y los deseos pronto se diluyen en la imposibilidad de establecer una comunicación intercultural, de alcanzar lo prometido por acción de los sectarismos culturales y sociales que caracterizan al ser humano.

En el sentido de lo planteado por Ndongó en su trilogía, parece como si los sujetos múltiples, ambiguos, híbridos, fueran condenados a la adopción de una posición definida en las dicotomías del ‘conmigo’ o el ‘contra mí’. Todo esto a pesar de que las inagotables dinámicas de las culturas muestran que la única realidad –aunque suene paradójico- es la multiplicidad y el constante intercambio. Así, entonces, la posibilidad que le queda a sujetos como el mismo Ndongó y como los personajes de sus textos es crear naciones dentro de naciones, establecer tiempos dentro de tiempos e identidades que son fluctuantes y siempre cambiantes. Tal proceso se concreta tanto en la ficción de sus novelas como en la realidad de su vida política: vale recordar que Ndongó fue nombrado Ministro de Asuntos Exteriores del Gobierno de Guinea Ecuatorial en el Exilio<sup>132</sup>. Un evento que entra en diálogo claro con la emergencia del debate globalización-nación.

En ese sentido, es importante retomar la propuesta de Santiago Castro (“Latinoamericanismo”) quien afirma que la globalización podría ser entendida como un fenómeno complejo en el que se combinan la homogeneización (“desanclaje”) y la liberación de las diferencias (“reanclaje”), en tanto continuación de la modernidad que se constituye en un proceso “des(re)territorializador” (193). Es decir, la globalización como proceso cultural, social, político y económico a partir del cual se ordena el mundo en

términos sistémicos, permite el movimiento (desplazamiento) a través de su red, y el establecimiento de temporalidades-espacialidades que tienen la doble función de poner en peligro el sistema pero, al mismo tiempo, de perpetuarlo. Tal es el caso del gobierno guineano en el exilio (desplazamiento) con sede en la metrópoli (un espacio-tiempo alternativo), que representa un “desanclaje” y un “reanclaje” en un contexto cuya característica principal es la multiplicidad nacional y la tensión constante dentro de los límites de la “comunidad imaginada”<sup>133</sup>. Eso mismo sucede con la ficción de Ndongu y con la representación de africanos que, con el pasar de múltiples experiencias (la confrontación colonial/poscolonial, el retorno convertido en otro, y el exilio en lo global en busca de la solución de lo local), van mutando hasta convertirse en afro: sujetos ambiguos, múltiples y complejos, que desarrollan formas de ser, de hacer y de sentir siempre conectadas con las temporalidades-espacialidades con las que entablan relación, y, por lo tanto, siempre cambiantes.

De acuerdo con eso, Ndongu, más que comenzar a hacer parte del Black Atlantic de Gilroy, entendido como “...desire to transcend (cross) both the structures of the nation-state and the constraints of ethnicity and national particularity” (19), comienza a ser parte de la red de representación artística de lo afro. Es decir, comienza a establecer conexiones múltiples que no sólo le permiten trascender lo nacional y lo étnico sino desplazarlo, ordenarlo y reconectarlo para hacer surgir estructuras otras (muchas veces imaginarias) en espacios complejos, que desestabilizan el ‘orden’ de sistemas coloniales, nacionales y culturales ‘fijos’. Esto se debe a lo que Santiago Castro, retomando a Wallerstein, denomina “anclajes culturales”, que funcionan a partir de “conocimientos generados desde sistemas expertos y, por ello mismo, desterritorializados, [que] afectan directamente el

modo en que los sujetos de todas las localidades se perciben a sí mismos como sujetos diferentes y les capacita, desde sus propias dinámicas culturales, para reproducir comportamientos anti sistémicos” (193). Así como los grupos musicales o los artistas plásticos colombianos, Ndonga retoma la tradición –en este caso las múltiples y soslayadas tradiciones guineanas- haciendo que ésta entable diálogos y desacuerdos con otras, con la tradición de la modernidad y con los discursos de la globalidad así como con las promesas incumplidas del poder.

Muestra de ello son cada una de las novelas que ha escrito. Por ejemplo, en su última novela, *El metro*, el protagonista, Lambert Obama Ondo, quien se vuelve un sujeto global y migrante, está siempre en relación múltiple entre ser un hombre tradicional y enfrentarse a la ruptura de su tradición; una tradición que sirve de trasfondo para todas sus novelas, y que regularmente está representada por personajes viejos, sabios y que guardan los secretos de la existencia. En la novela, cada vez que Obama Ondo va avanzando en la globalización de sí mismo, en el exilio y en el abandono de su tierra, la tradición va desapareciendo: los viejos mueren, la familia, que es un símbolo no sólo de esa tradición y de la conservación de los valores sino, sobre todo, un estandarte para que el hombre alcance la plena madurez, también comienza a destruirse. Así lo muestra el narrador de la novela al describir a Obama en su mutación social, cultural y psicológica, pasando de campesino a ciudadano global: “Casi sin darse cuenta él mismo, Obama Ondo captaba con rapidez los modos urbanos, y aunque en su vida jamás pudo pasar por persona refinada, poco a poco iba perdiendo la rusticidad campesina y adquiriendo modales más desinhibidos, más desenvueltos” (223). Un ciudadano que abandona ‘el primitivismo’ rural-local con el que se caracteriza y se piensa al africano –el lugar común de clasificación- para enfrentarse al



primitivismo urbano-global, más desgarrador y agresivo. Muestra de ello es el fin del protagonista quien, tras el abandono, el viaje y la travesía de la convivencia intercultural en un lugar extraño, resulta ser devorado por las fauces del león de la metrópoli: es asesinado en el vagón de un tren por unos neo-nazis. A este respecto el narrador dice:

Estaban solos los cuatro, nadie en el andén de enfrente, las taquillas alejadas. Le inundó a Obama Ondo un amargo recelo, una leve desazón, porque había oído hablar de los skin, de su racismo violento e irracional, de que defendían con agresividad la supremacía de los blancos, de que no deseaban una Europa contaminada por las que consideraban razas inferiores. No querían negros en su territorio [...]. Y sucedió en pocos segundos: sintió sus dedos como garras tirar de él hacia atrás con fiereza, y oyó sus palabras, apenas un susurro a tres voces: nunca más follarás con blancas, mono asqueroso, negro cabrón. Y al tiempo, un recio puñetazo y la frialdad de un fino estilete punzar su costado y perforar su pulmón a la altura de su corazón (456).

La idea de construir un futuro a través del encuentro con múltiples temporalidades lleva al personaje a enfrentar las duras garras de un sistema que, a pesar de considerarse inclusivo, multicultural y abierto, muestra los elementos contrarios. Unos elementos que lo hacen regresar a su tradición perdida, como si esa fuera la única y real alternativa para los afro y para los seres humanos en general. Es por ello que al final de la novela, en la agonía del migrante atacado por las fuerzas reprimidas y xenófobas de las sociedades globales, el protagonista se encuentra con la voz de la tradición: su abuelo, el viejo y sabio jefe Ebang Motuú. El narrador afirma que “mientras le envolvía en una placidez prodigiosa la voz firme, cálida y serena de su abuelo, el amado jefe Ebang Motuú y le decía no tengas miedo,

hijo: al fin has llegado al puerto de destino, y tu muerte no será una muerte anónima” (458). Desde luego, un final como este para una novela como la que presenta Ndongu implica la consolidación de una imagen de lo afro que resiste y lucha contra el poder colonial y por la libertad prometida. Una imagen que va descomponiéndose, que va gradándose gracias a las influencias de las temporalidades que la rodean. Se va transformando de una visión puramente africana, pasando por una visión africana en conflicto con la visión colonial, hasta convertirse en una visión afro, en la que las superposiciones le permiten adoptar formas emergentes diferentes. De lo africano a lo afro, de esto a lo afro-europeo, y de este último a lo afro-español, haciéndose cada vez más especializado y complejo.

En ese caso, la imagen de lo afro en el exilio, en la dinámica de lo transnacional y de las comunicaciones globales, es decir, la imagen propuesta por Ndongu, será solo el punto de partida para hablar de una imagen afro-europea. Imagen que, con representantes –por lo menos en el mundo hispánico- como Agnes Agbotón, Inongo-vi-Makome y Eugenio Nkongo, entre otros, busca elaborar nuevas representaciones. Unas cuya preocupación es la multiplicidad de tradiciones en contacto mas que la lucha por constituir un poder definitorio en términos étnicos. Así lo muestran Cristina Brancato, Marta Sofía López y el grupo de investigación internacional Afroerope@s, con base en la Universidad de León quienes han desarrollado aportes importantes al campo. De acuerdo con eso, las imágenes siguen construyéndose en escalas diferentes y readecuándose a la red de representación artística de lo afro, que expande sus *links*, superando las fronteras y cruzando tanto temporalidades como clasificaciones. Para ellos, los afroeuropeos son una categoría que se hace cada vez más importante no sólo para el discurso europeo, sino para la construcción de un discurso plural a nivel regional (López 11). Se inscribe no sólo en la

literatura sino en los diferentes medios de expresión que construyen el imaginario de los territorios europeos. En ese sentido, la consolidación de una categoría como ésta permite la re-semantización, a través de la multiplicidad, del hecho de ser africano, europeo, afro-europeo o afro. Así, la red de representación artística de lo afro se amplía, se estructura sobre más niveles y escalas que merecen ser profundizados y apropiados, a través e otras temporalidades fluctuantes.

### 6.3 Performance, poesía sonora y la representación de lo afro-brasileño

En cuanto a la representación desarrollada por el poeta brasileño, nacido en Minas Gerais, Ricardo Aleixo, podría afirmarse que es diferente en varios aspectos. El primero tiene que ver con la posición artística y política que asume. Según Silvia Lorenzo (1997), el poeta se establece en una posición alejada de la poesía afro-brasileña tradicional –especialmente la desarrollada por Quilombhoje a través de su órgano *Cadernos Negros*– aunque aluda a problemas étnicos y de identidad en el cuerpo de su trabajo. Esta posición, desde luego, tiene que ver con un tipo de exilio y desplazamiento que, más allá de lo geográfico, está informado por la relación con discursos otros que desestabilizan las clasificaciones de lo afro. El segundo elemento, relacionado con su posición, tiene que ver con la búsqueda y evolución de su forma representativa: de lo poético tradicional, el artista ha pasado al uso de elementos tecnológicos, así como a la inclusión de performance y de trabajo sonoro y corporal, herederos de la tradición vanguardista brasileña. Así, la utilización ecléctica de estos elementos le permiten a Aleixo establecer no sólo unas posiciones alejadas de la tradición representativa en la poesía afro-brasileña –propia de

escritores tradicionales como Lino Guides, Jorge Lima, Esmeralda Ribeiro, Oliveira Silveira y Oswaldo Camargo, entre otros- sino construir imágenes de lo afro y de lo afro-brasileño en particular que iluminan la multiplicidad de elementos que se dan encuentro en las representaciones artísticas.

Aleixo nace en Belo Horizonte en 1960, y desarrolla su obra desde diferentes ángulos tanto temáticos como formales. En ese sentido, le interesa no sólo la poesía sino las artes escénicas –particularmente el performance- las artes plásticas –la instalación y la poesía visual como artes a medio camino entre lo literario y lo escénico- y la música en tanto arte sonoro –particularmente la poesía sonora, así como la construcción de piezas artísticas basadas en el ensamble de sonidos cotidianos. Asimismo, de acuerdo con lo apuntado por Lorenzo, a Aleixo no le interesan tanto los problemas de las etiquetas identitarias y políticas. A diferencia de Abelardo Rodrigues, perteneciente al movimiento literario negro afro-brasileño “his works are usually linked to any group” (“Black Enunciation” (4). Esto lo diferencia ya del trabajo desarrollado por escritores afro-descendientes y, específicamente, de la tradición artístico-política llevada a cabo en el Brasil, con mayor fuerza en los últimos setenta años.

La reflexión estética de Aleixo está directamente relacionada con la reflexión sobre su vida familiar y sobre su forma de haber sido entrenado por sus padres para enfrentar el mundo, para representarlo. Un entrenamiento que se corresponde más con la transmisión cultural de valores familiares y de formas de hacer y de pensar –es decir, un entrenamiento no premeditado-, que con el diseño de un plan particular para generar una mente artístico-poética. A este respecto, el mismo Aleixo, en una entrevista con Fernando Pérez y Guilherme Ribeiro (“Retratos”) señala, como punto de partida para su búsqueda estética, la

fuerte influencia de la cultura popular (no fácilmente diferenciable de lo culto en el ámbito brasileiro). Así, el poeta de Minas Gerais dice que:

Mi primer contacto con el lenguaje artístico en cuanto posibilidad de expresión ocurrió formalmente a los once años, al participar en un grupo vocal en el colegio donde yo estudiaba. Era un grupo que cantaba un repertorio bastante ecléctico que incluía a los Beatles, Caetano Veloso, Jorge Ben, Bee Gees. Era una iniciativa del profesor de inglés, que también cantaba muy bien y usaba eso como práctica pedagógica, incluyendo también autores brasileños. Esto es algo que se repite en mi formación: mi primer contacto con la poesía concreta se da en la clase de matemáticas, fue un profesor de esa materia el que me los presentó por primera vez oralmente, me los hizo oír. Pero bueno, a los once años tuve esa primera experiencia con el canto, complementada por alguna formación en teoría musical. Esa experiencia fue complementada también por lo que yo considero mi verdadera iniciación artística, que fue la vida con mis padres y con mi familia: en nuestra casa siempre se cantó mucho, se oyó mucha música, recuerdo hasta la música con que mi madre me hacía dormir, una música llamada ‘Ricardo, o felizardo’, que era un éxito de los años sesenta. Recuerdo, entonces vivamente a mis padres cantando (mi padre más de vez en cuando, pero muy bien), tanto el repertorio brasileño como Frank Sinatra o Louis Armstrong, que les gustaban mucho. Como a los seis años, nos teníamos que acostar muy temprano, como a las siete. Pero después de comer, todos los días nuestro padre nos sentaba en sus rodillas a mí y a mi hermana y nos cantaba y nos leía en español hasta que nos quedábamos dormidos (“Retratos” *Letras*).

Desde luego, la diversidad de fuentes, de influencias y de elementos que posibilitan el surgimiento tanto de su trabajo como de sus preocupaciones estéticas es abrumadora e innumerable. No obstante, lo más interesante es cómo esa visión estética de un mundo complejo de informaciones culturales –visuales, sonoras, literarias, etc.- le permite asumir una posición tanto política como artística que intenta superar las clasificaciones étnicas y de identidad reinantes en un país como Brasil, en el que la discusión sobre lo afro y sus representaciones artísticas hacen parte del día a día cultural. Es una posición que, desde luego, se aleja de los preceptos que fundamentaron el desarrollo de grupos, revistas y medios de comunicación como *Cadernos Negros*, o del trabajo poético de figuras como Oliveira Silveira, Cuti y Minka. Vale recordar que estos últimos, como se ha mostrado anteriormente en este trabajo, obedecían a una empresa de resistencia y empoderamiento de lo negro, de lo afro en el contexto poético, político, social y cultural brasileiro. Por ejemplo, *Cadernos* se estableció como plataforma cultural para la construcción de la identidad Afro-brasilera desde la poesía y la literatura como lenguajes hegemónicos, sin importar la calidad de los textos publicados. De la misma forma, Minka y Cuti, dos de los líderes del proyecto, consideraban la poesía como una herramienta política para el empoderamiento de lo negro y de lo africano en el contexto brasileiro. Es decir, concebían la literatura más como un objeto dirigido hacia la acción que como elemento estético autónomo y aislado (Oliveira, 61).

Por su parte, Aleixo está interesado en el problema de la forma estética como estructura adoptada por el pensamiento y a través de la cual se logra establecer comunicación con el espectador. Pero esto no debe entenderse de forma errónea: Aleixo no se encierra en un mundo poético aislado, sino que establece una posición de diálogo con la

realidad que lo circunda, con los discursos sociales, desde otras perspectivas. Así, por ejemplo, el poeta asemeja la pasión del fútbol –tradición conocida y que se va afianzando más con relación a Brasil- con sus inicios como poeta, como artista. Al respecto afirma que:

Un día tuve la suerte de adquirir un ejemplar viejo de la revista *Placard*, dedicada al fútbol, donde había una secuencia de fotos de Ademir [da Guia]: para la pelota de pecho, la pelota cae, él la toma y parte corriendo. Entonces yo fui a una cancha y practiqué imitar sus movimientos: esa fue mi primera lección de poética, intentar convertirme por imitación en un jugador clásico. El fútbol se convirtió en mi gran rutina, me pasaba todo el día jugando, aspiraba a convertirme en un jugador profesional. A los dieciocho años, sin embargo, cuando yo estaba indeciso entre la poesía y el fútbol, me llegó un pelotazo en el ojo (“Retratos” *Letras*)

Desde luego, la relación que él establece entre la construcción poética y la práctica futbolística es una reinvención del pasado. Se constituye en una relectura de su tradición familiar-poética a la que le asigna significados y sentidos de acuerdo con sus búsquedas personales. Una de las matrices poéticas que más informa tales búsquedas es la poesía concreta<sup>134</sup>, a partir de la cual él mismo establece una posición particular y que, de cierta forma, interactúa con su concepción por lo afro, discutida más adelante. Pero la relación con dicho movimiento poético no se establece de una forma plana y de continuación, sino, por el contrario, como una relación crítica, alimentada por la idea de representación más que por la de seguir un dogma particular. A propósito Aleixo dice que “...siempre me interesaron menos los dogmas de los manifiestos del concretismo que su práctica poética, especialmente la de Augusto de Campos, sin distinguir entre sus teorías, traducciones o poemas, me parecían fases diversas de una misma cosa” (2). Con esa idea en mente Aleixo

configura poemarios y textos como *Festim* (1992), *A Roda do Mundo* (1994) *Quem Faz o quê?* (1999), *Trivio* (2001), *A aranha Ariadne* (2003), y *Maquina zero* (2004) así como una gran cantidad de experimentos sonoros, performances y acciones poéticas que publica en su página personal y en otros sitios de internet.

A pesar de la clara influencia que el concretismo como estética ha tenido en su poética, es importante señalar que como creador preocupado por la representación artística está abierto a influencias de todo tipo. Así, su afirmación sobre el fútbol, el coro y las jornadas de lectura con su padre, hacen parte de esa forma poética para ver el mundo en tanto materia prima del trabajo artístico. En “A deconstrução do cânone na poesia”, una entrevista concedida a Bicalho y Fernandes, Aleixo afirma que:

Meu processo criativo não se fecha, felizmente, num único *modus operandi*. Como digo no poema *Máquina Zero*, do livro homônimo, sinto-me “permeável a tudo”, o que, se por um lado me abre mais a percepção do mundo, por outro me obriga a escolher o que criar, a definir o por quê e de que modo fazê-lo. Método e pesquisa não constituem em problemas para mim. Venho de uma linhagem artística para a qual o pensamento é inerente à obra, não há cisão entre uma coisa e outra. A “coisa feita” é sempre plena de pensamento. A coisa se faz como um pensamento.

(“Deconstrução”)

Desde luego, hace plena referencia a su apertura tanto artística como formal; alude a su permeabilidad hacia los lenguajes tanto como hacia las temáticas. Queda claro entonces que su preocupación es la poesía en sí misma, el arte como reino particular pero no aislado y siempre conectado con las realidades circundantes.



Además de ello, su práctica artística y poética aprovecha las herramientas que la contemporaneidad le otorga. Así, Aleixo usa los programas de computador, tanto como los programas de mezcla de voz, de sonido y de imagen para presentar, como él mismo dice, las cosas que hace como pensamiento. Ejemplo de ello son piezas musicales –emulando el trabajo de músicos concretos como Karlheinz Stockhausen-, u objetos sonoros que continuamente publica en su *My Space*<sup>135</sup>. Así mismo, sus trabajos de performance y de instalación están basados en la interacción entre la voz, la palabra y el fenómeno visual –además de la centralidad del artista- a través de las posibilidades que sólo el computador le brindaría.

La otra pregunta que lo ronda permanentemente, y frente a la cual adopta una posición particular, tiene que ver con la etnicidad, con la representación de lo afro o con la imagen de lo negro en su poesía y en su trabajo artístico desarrollado con la experimentación tecnológica como elemento fundamental. Su respuesta a esta cuestión está, desde luego, mediada por la preponderancia de lo estético, lugar desde donde enfrenta cada uno de los problemas que su hacer le implica. No obstante se presentan por lo menos dos dimensiones que el poeta brasilero considera: la dimensión social de lo negro –marcada por la denominación y el encasillamiento- y la dimensión estética, plenamente aprovechada y desarrollada al interior de su trabajo.

En cuanto a la primera, Aleixo afirma, que él tiene una relación de reserva en torno a las clasificaciones (“Retratos”). Esto aplica, específicamente, para el asunto de lo afro y de lo negro como marca impuesta en el desarrollo de su obra. A la pregunta acerca de la cuestión de lo afro en su trabajo artístico particular, responde con un silogismo, diciendo que:

Me gusta citar a Platón al respecto: este perro es tuyo, y es padre. ¿Es, por lo tanto, tu padre? Yo soy poeta, y soy negro, ¿soy por lo tanto poeta negro? Es el automatismo lo que me molesta, que en cuanto aparece un sujeto con piel negra que hace poesía se lo califique de poeta negro, y como si sólo se lo pudiera leer desde esa lógica. (“Retratos”)

Es claro entonces que su auto-marginalización de la poesía afro-brasilera, de la literatura afro-brasilera, tiene que ver con una alternativa de lectura que propone el mismo autor. Una alternativa cuyo ideal es la des-ideologización (en términos étnicos y de género) del arte en general. Desde su perspectiva, el arte funciona como cuestionador y como elemento de crítica social, pero es el arte, como elemento autónomo, con sus propias reglas de representación y de funcionamiento, lo que le interesa. Esto no quiere decir, como ya ha sido señalado, que haya un aislamiento poético sino que, por el contrario, es desde la poesía, desde la práctica artística que se establece un lugar para contraatacar las prácticas discursivas clasificatorias. En este sentido, Stuart Hall propone que “identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us” (“Old” 55). Visto desde esta perspectiva, lo que propone Aleixo es la consideración de lo afro y de lo negro desde otras visiones no automáticas: ser ‘x’ no implica que como productor de objetos simbólicos sólo pueda producir objetos ‘x’; ser negro no implica escribir poesía o hacer arte negro. ¿O acaso ser gay o mujer implica escribir o proyectar arte gay o femenino? Esa es una pregunta para responder en otro espacio, pero en términos de lo afro, Aleixo demuestra que, en su caso, no es así.

Frente a este tema hay, entonces, de su parte, una toma de posición que intenta superar las conexiones causales simples. Por el contrario, su empresa implica poner de

manifiesto la complejidad humana y, sobre todo, la diversidad latinoamericana y brasilera que se generan tras los intercambios discursivos, artísticos, culturales, etc. Así mismo, renuncia a la relación directa con la imagen que se ha construido sobre lo afro sobre la poesía multa, negra o antillana, cuyo centro, como ha mostrado la red de representación artística de lo afro obedece a la preponderancia y centralidad de figuras como Guillén y de Cuba. Aleixo no quiere ser centro del cliché étnico-poético ni le interesa que Brasil sea considerado simplemente representante de esa centralidad que sólo es asignada por las prácticas discursivas a las que hacía alusión Stuart Hall. Ejemplo de ello es la pregunta retórica que Aleixo emite, como forma de abrir la discusión al respecto. Hablando de algunos escritores dice:

...Severo Sarduy, que tiene una serie de espléndidos orikis, que son los cantos de alabanza y saludo a las divinidades de la tradición yoruba titulados “En el ámbar del estío”. Nunca he leído una crítica que lo proclame un escritor yoruba o un afro poeta. Haroldo de Campos realizó también excelentes transcreaciones de la Biblia, sin que nadie lo proclamara un escritor bíblico. Y así sucesivamente...Josely Baptista tradujo textos guaraníes, sin que nadie la declare poeta guaraní. ¿Por qué, entonces, un escritor negro que trabaja con técnicas y temas negros tiene que ser forzosamente un poeta negro? (“Retartos”)

La respuesta, desde luego, tiene que ver con los lugares que la cultura le asigna a sus creaciones y a sus elementos. Igualmente, tiene que ver con si el sujeto asume o no tal posición, acepta o no tales rótulos; es decir, unas marcas que significan tanto que se convierten en realidades evidentes. Al desaparecer, dichas realidades logran causar desequilibrios en los sistemas culturales de clasificación.

Es eso precisamente lo que intenta hacer el poeta minero: desequilibrar y reordenar, artística y culturalmente, sus realidades circundantes. Eso implica considerar el otro nivel desde el cual él responde a la pregunta por la etnicidad, por la identidad y, específicamente, por la negritud: el de lo formal. Sería impensable, para la mente cultural clasificatoria, considerar una obra poética afro basada en la experimentación tecnológica - uso de computadores y sistemas de información, así como visualización y proyección de imágenes. Si lo afro en términos artísticos se define por esa imagen de lo primitivo y de lo folklórico, del son, de la oralidad, de la estética del folklore y de la tradición religiosa como fundamento para mostrar la conservación de las raíces africanas en el nuevo mundo, no hay entonces cabida para la formulación de procedimientos otros que, en sí mismos, rompan el molde del compartimento cultural. No obstante esa ruptura es la que Aleixo lleva a cabo: no sólo considerando lo afro, las técnicas africanas, la sonoridad y algunos rituales como elementos técnicos con los que se pueden obtener otros resultados artísticos, sino como elementos que merecen ser revisados en función de una exploración artística exhaustiva. A este respecto el poeta minero afirma:

Lo que a mí me interesa es la inserción en la escena poética brasileña (o en las líneas de fuerza de ella con las que me relaciono) de procedimientos técnico formales originarios de África y de la experiencia transatlántica, la experiencia de co-colonización de Brasil por parte de los pueblos africanos y sus descendientes. Y eso no es tarea sólo de los negros, creo que es una tarea que le compete a cualquier poeta brasileño. Y mi gran batalla ha sido crear un corpus teórico suficientemente sólido y responsable como para que sea posible apreciar las creaciones, sean las que sean, independientemente de datos como raza o género, que pueden tener relevancia

mercadológica, política por cierto, didáctica tal vez, pero que desde el punto de vista del hacer poético son irrelevantes. (“Retratos”)

En su trabajo poético hay muestra de ello: de la superación temática y, por consiguiente, de la experimentación técnica. Una experimentación que tiene que ver no sólo con lo afro sino con la relación de matrices tan disimiles y, aparentemente, opuestas. Por ejemplo, el uso de los elementos sonoros africanos tiene que ver con una técnica del concretismo, pero esa misma técnica se constituye en una extrapolación de las formas africanas de hacer arte-sonoro. Así, experimentos sonoros como “[Samba de Rizoma](#)” o “[A year among humans](#)” se presentan como piezas en las que hay un manejo percusivo de la materia sonora, en las que se alternan silencios y sonidos de la cotidianeidad, intentando establecer tanto una crítica social como el “attempt to reinvent a sacred past” (White 69), así como presentes y futuros más amplios.

El libro en el que más aborda el asunto africano resemantizado –lo que lo lleva a construir un discurso afro del yo- es *A Roda do Mundo*, libro de poemas escrito en compañía del también poeta de Minas Gerais, Edmilson de Almeida Pereira. Allí, Aleixo trabaja sobre reinterpretaciones poéticas de los orichas a través de los orikis. Es decir, hace una serie de poemas que, en forma de alabanza y de descripción basada en superposiciones lingüísticas y en juegos de palabras, describen a dioses o a espíritus como “Exu”, “Naná”, “Ogum”, “Oxum”, “Obatalá”, y otros orichas más que constituyen la re-semantización sincrética de lo africano en la diáspora. Lo interesante es que los orikis<sup>136</sup> de Ricardo parece como si fueran la re-configuración personal de una noticia que, además de permanecer por largos años, atraviesa el Atlántico y se mezcla con otras matrices informativas. Son los orikis sobre los orichas del umbanda del candomblé y de la superposición religiosa, cultural

y temporal que se llevan a cabo no sólo en Brasil, Cuba o en el resto de las Antillas, sino en Latinoamérica en general, por no hablar de las conexiones a nivel global que las mismas poseen.

Esa re-semantización gira en torno a uno de los textos del poemario: Cine-Olho. Desde la perspectiva de la colección en general –dedicada a la descripción y alabanza de los orichas- el poema no tiene nada en común: está dedicado a pensar la visión cinemática de forma poética. Para ello se refiere a una imagen inicial que es negada y transformada en la volátil forma informe de un Exu<sup>137</sup>. El poema dice “Um/menino/não. Era/mais/um/felino/um/Exu/afelinado/chismando/entre/os/carros/-  
/umponto/riscado/a/laser/na/noite/de/rua/cheia/-/ali/para/os/lados/do/Mercado” (33). El Exu de Aleixo, entonces, asume la forma de un niño que se convierte en una figura ágil, felina, que se pierde entre la multitud nocturna de la calle. A partir de ello se convierte sólo en un punto delineado, bosquejado, contorneado por el *laser*, por un rayo de luz –tal y como es el cine- que lo convierte en un espíritu que adopta formas innumerables. Lo interesante del poema es que además de presentar una imagen contemporánea del Exu, juega con la palabra –literalmente hablando, ya que los versos son de una palabra- haciendo honor a la estética concreta, así como a una estética minimalista preocupada por el desarrollo temático y formal a través del uso de materiales que comienzan a significar sólo en la medida que entablan una relación a través de la estructura del poema, de un poema que es oral y que juega con las formas de alabanza que se encuentran en el resto de los orikis.

De otra parte, el juego con la oralidad y la tecnología se constituye en un elemento fundamental para la representación de lo afro –o para lo que el mismo Aleixo ha establecido como la ruptura de tal representación (“Retratos”). Esta es la base sobre la que

construye buena parte de sus experimentos sonoros y sus performances, considerados en sí mismos un tipo de ritual, más que un acto escénico descontextualizado. Para él ni la palabra sonora está desconectada de la escrita, ni el performance como manera de concretar el pensamiento está desligado de las actividades cotidianas. En ese sentido su visión es la de un Exu que penetra en cualquier forma, en cualquier objeto para lograr comunicar el mensaje –bien sea de los orichas a los hombres, de éstos hacia los primero, de los hombres entre sí mismos. Así, al hablar de su proceso creativo afirma que:

Proponho a oralidade, ou melhor, a *vocalidade*, como um elemento composicional tão importante, na confecção do poema, quanto as palavras, os silêncios e tudo o mais. Voz como, ela própria, um dispositivo tecnológico...

y continúa

Quando, aos 14 anos, eu começo a escrever poemas, eles já surgem, ainda que incipientes, com essa vontade de saltar da página para outros ambientes: para a tela, para o objeto tridimensional, para a cena. Meus espetáculos e performances, em síntese, são apenas tentativas de reconfigurar tudo, todos esses dados, num mesmo ambiente. (“Deconstrução”).

Desde ese contexto ecléctico, en el que el fútbol tiene tanta importancia como la lectura de poesía, en el que la imagen tiene tanto peso como la voz, es desde donde Aleixo comienza a configurar su obra y a des-construir no sólo el canon (“Desconstrução”), sino la representación tradicional de lo afro-latinoamericano. Ejemplo de ello son los objetos

sonoros enunciados anteriormente. Los elementos que los hacen importantes son, principalmente, a) la superposición de elementos o de materiales en función de la construcción del sentido; b) los elementos culturales aludidos; y c) la forma de publicar tales experimentos.

Uno de los más interesantes es “Samba de Rizoma”. En él, el espectador no sólo se conectará con la “vocalidad”<sup>138</sup> como él mismo la denomina, sino con la estructuración de una vocalidad-oralidad que se inserta casi en cualquier tipo de representación. Con sonidos de voces sumados a sonidos artificiales producidos por programas de computador, sonidos que asemejan procesos eléctricos así como movimientos naturales (el sonido de agua corriendo), el poeta intenta construir un elemento propio del arte concreto. Elementos que se entrelazan para construir un sentido que no se completa sin el conocimiento de los referentes culturales aludidos. En el caso de esta pieza, hay referencia a, por lo menos, dos elementos claves: la samba y el rizoma. La primera se constituye en el concepto que da la mayor dimensión al contexto de interpretación: la samba es ampliamente conocida como símbolo nacional brasileiro<sup>139</sup>. En este caso Aleixo alude no a la samba como se conoce comercialmente hoy en día, sino que interpela a la tradición histórica de la samba: la samba de roda<sup>140</sup>. Aleixo alude a la dinámica cultural-sonora – si es que para él existe una diferencia-, que implica la consideración de tal tipo de samba como el elemento central usado en los ‘terreiros’ o lugares de oración del candomblé. Al combinarla con el concepto de rizoma –en un juego de palabras que habla de su visión poética y lingüística- alude fundamentalmente a la complejidad tanto de la cultura brasileira, como a la complejidad de la superposición que la misma samba implica. Vale recordar que el concepto de rizoma, metáfora biológica ampliamente utilizada por el filósofo francés Jacques Deleuze (*Rizoma*



4), es usada para explicar los procesos epistemológicos (y culturales) propios del ser humano. Procesos complejos y que, contrario a la tradición cartesiana, no se adecuaban a una dinámica lineal y dicotómica, sino que obedecían a ramificaciones y conexiones impensadas. De igual manera, el poeta martiniqueño, Édouard Glissant, utiliza dicha metáfora para explicar la coexistencia y multiplicidad cultural del Caribe en su *Poetics of Relation* (11). Es, a partir de ella, que propone su poética de la relación a la que ya se ha hecho alusión a lo largo de este trabajo.

Además de exaltar los referentes culturales de la complejidad brasilera, Aleixo publica estos experimentos a través de internet. Por tratarse de objetos sonoros-concretos, cuya característica fundamental es la instantaneidad, es imperativo guardarlos en algún tipo de soporte que sea de fácil acceso y susceptible de ser accionado cuando el espectador quiera. En ese caso la red se convierte en el espacio apropiado, tanto para contactar la mayor cantidad de público como para establecerlo en el mundo de las posibilidades electrónicas. Así, la oralidad, reservada a la instantaneidad y a la desaparición en el tiempo, se beneficia de las herramientas contemporáneas de la comunicación, generando pequeñas revueltas no sólo en la forma de representar sino en la forma de guardar y transmitir dicha representación.

En ese sentido, representar lo afro no implica renunciar a las técnicas africanas, tal como lo indica el mismo poeta minero, sino romper los rótulos a través de las técnicas usadas. Técnicas que obedecen a las dinámicas humanas complejas que construyen red, que se encuentran de formas inesperadas en lugares inesperados. Así, Aleixo, a través de sus posiciones artísticas, de sus proyectos, de sus trabajos eclécticos basados en la tecnología contemporánea como uno de sus aliados, logra dibujar un proyecto en el que el encuentro

de temporalidades es privilegiado como materia del hacer poético. Según Antonio Riseiro, prologuista de *A Roda do Mundo* “Foi por essa via [la resemantización] que Ogum, o senhor da tecnologia do ferro, se tornou também o orixá do instrumental *hightech* de nossos dias informáticos” (8). Así, Aleixo-Ogum, intenta romper las ligaduras de la temporalidad impuesta y, por el contrario, disfrutar de la libertad de probar, de experimentar sin ser condenado a la ‘libre’ prisión de la negritud. De esa forma, su presente constituye el encuentro de todos los tiempos y de todos los espacios a través de su trabajo poético. Él mismo afirma que “Meu tempo é hoje. Não sou nostálgico. Além do mais, minha condição de sujeito contemporâneo permite que eu seja de todos os tempos sem deixar de ser do agora (“Retratos”).

## Conclusiones

En esta tesis nos hemos preguntado por la representación artística de lo afro en la globalización contemporánea. A partir de la investigación realizada y de los análisis llevados a cabo en y desde diferentes escalas, llegamos a conclusiones que, en algunos casos, son más o menos definitivas, o más o menos temporales en otros, dada la movilidad misma del mundo y de las representaciones focalizadas. Lo que sí es muy importante considerar es que éstas son conclusiones que, más que puntos muertos de llegada, deben ser vistos como puntos de partida para el desarrollo de nuevos proyectos, así como el lanzamiento de nuevas iniciativas artísticas, estéticas, sociales y políticas.

Con esto en mente, quisiéramos formular la primera conclusión. Ésta está relacionada con la pregunta (el problema) de investigación y, en general, con la forma de preguntar en las humanidades. Así, lo primero que concluimos es que no podemos hablar de **la representación** de lo afro sino que debemos preguntar y apuntar a la identificación de **las representaciones** de lo afro. De acuerdo con esto, nuestro hallazgo establece una relación cercana con la perspectiva trans-disciplinar y transcultural propuesta por Castro-Gómez en “Descolonizar la universidad”, texto señalado anteriormente. Asimismo, nuestra propuesta establece relación con el funcionamiento en red del mundo contemporáneo, y hace eco de la visión compleja sobre los puntos de vista, las superposiciones y las escalas tanto de complejidad como de observación y análisis.

De este modo, hablar de representaciones de lo afro en vez de la representación, implica la adopción de una posición que, en algún momento, puede incomodar las

propuestas panafricanistas y afrocentristas. Sobre todo porque esto implica no la existencia de una única matriz, sino la de constantes construcciones y apropiaciones de formas, técnicas, ideas, imágenes, etc. que adoptan el nombre, la significación y la relación con lo afro como sistema cultural. En ese sentido, a pesar de que algunos autores hablen de la centralidad discursiva de los Estados Unidos en el mapa de la representación de lo afro (Santana Pinho *Decentering*; Sasone *Negritude*), no es posible tomar la imagen de lo afro-norteamericano como modelo para el entendimiento de lo afro a escalas más globales. Ni siquiera al interior de los Estados Unidos o, de forma más general, de Norte América, se puede hablar de una representación de lo afro, sobre todo, si consideramos las diferencias entre norte/sur, este/oeste, Canadá/ Estados Unidos, México, etc.

Esta precisión nos lleva a la segunda conclusión: la de lo temporal. Las representaciones artísticas de lo afro se presentan como emergencias de las intersecciones entre diferentes temporalidades, en espacios diversos. Así, lo considerado afro, imagen de lo afro o representación de lo afro en cada una de las localidades estudiadas obedece a la interacción de técnicas, imágenes, discursos, imaginarios, y valores pertenecientes a diferentes bases culturales, pero siempre en función de construir representaciones particulares de un sistema étnico relacionado con África y sus descendientes.

Asimismo, como parte de la temporalidad, es importante tener en cuenta la vinculación de las piezas artísticas, de las imágenes, con los lectores o espectadores de las mismas. En ese sentido, lo afro, desde una perspectiva de la recepción, equivaldría a las diferentes posibilidades de interpretación que señalen a dichas imágenes como dirigidas a representar el sistema étnico-cultural llamado afro. Es decir, las imágenes de lo afro en ese sentido dependen de los encuentros temporales que se llevan a cabo no sólo dentro de la

pieza artística como tal sino, sobre todo, entre la pieza artística y el espectador. Esto supone una relación de encuentros *ad infinitum*, a partir de los cuales se ponen en diálogo sistemas de valores y se asignan posiciones representativas.

De acuerdo con lo anterior, podemos concluir que lo afro no se refiere simplemente a una clasificación ni a una representación racial; esto, por lo menos, en el mundo delimitado que analizamos. Por el contrario, afro, en términos artísticos, puede entenderse como un grupo de técnicas, temáticas y formas de apropiación de la cultura, cuyo uso y adaptación no están restringidos ni por la procedencia ni por el color de piel. Esto, desde luego, contradice muchos enfoques tanto estético-artísticos, como políticos, filosóficos, etc., que intentan establecer una diferencia radical entre blanco y negro como dos polos opuestos e irreconciliables de una relación étnica bidimensional. Nuestra perspectiva, en cambio, considera que es posible, parafraseando a Santiago Castro-Gómez, que blanco y negro sean iguales y, hasta cierto punto, lo mismo.

Visto de esa manera, lo afro se constituye en un espacio simbólico en la red de representaciones artísticas, cuya apropiación puede ser llevada a cabo por cualquier artista sin importar su descripción física o locación étnica. La apropiación-creación de dicho espacio simbólico genera la emergencia de formas ‘nuevas’ e imágenes relacionadas con la diversidad local de lo afro en contacto con líneas artísticas diversas. Por ejemplo, el primitivismo de Picasso marcó fuertemente la forma de ver, de representar lo africano, convirtiéndose en uno de los modelos modernos en generar una imagen de lo afro. No obstante, artistas como Liliana Angulo o Fabio Melecio Palacio, desde una perspectiva local colombiana, rompen con ese modelo a través de la parodia, el cuestionamiento a los

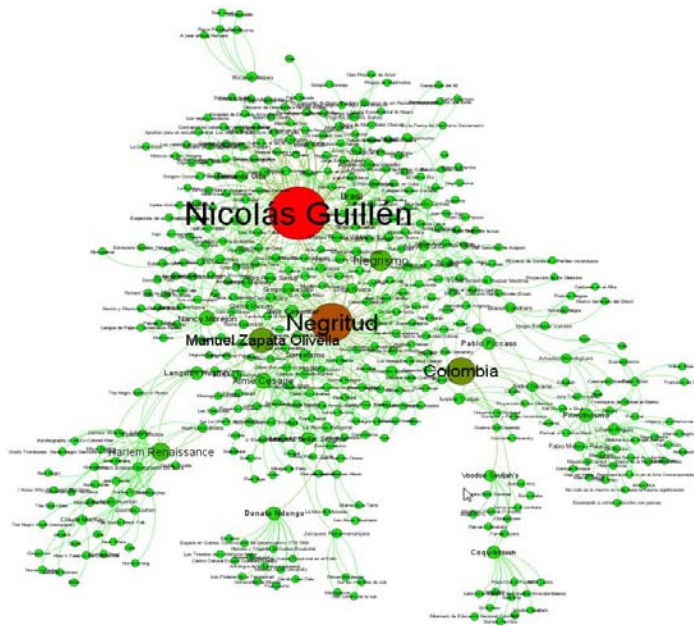
estereotipos y la puesta en cuestión de la ‘primitivización’ de la que ha sido objeto la imagen de lo afro o de los negros en Colombia.

En términos de la red de representaciones de lo afro como modelo-producto de las indagaciones teóricas y metodológicas, podemos generar varias conclusiones. La primera tiene que ver con el uso de la herramienta y del método de análisis. Ya que se trata de un método propio de una línea epistemológica en desarrollo y construcción –las humanidades digitales- merece más desarrollo con el objetivo de probar sus virtudes y corregir los defectos. Sin embargo, es claro que la utilización de dichas herramientas nos ha permitido no sólo abarcar grandes cantidades de información sino, sobre todo, ver la forma en la que dicha información se comporta en el conjunto de una red; es decir, identificar su posición en relación con otros elementos informativos.

De otra parte, la red nos permitió focalizar una dinámica general de transmisiones culturales y de relaciones representativas. A partir de esta red, de las conexiones y de los elementos en juego, fue posible comenzar a pensar lo afro y su imagen artística desde una visión mucho más amplia. Igual sucedió con la visión de lo temporal como un elemento propio –en términos simbólicos- a cada uno de los representantes y nodos puestos en relación al interior de la red. Si había intersección de nodos tradicionalmente considerados como irreconciliables, alejados y sin conversación preestablecida, se podía presuponer que se presentaba un encuentro temporal en la consolidación de las diferentes imágenes de lo afro. Ese fue el caso, por ejemplo, de países como Costa Rica o Cuba, cuyas poblaciones afro-descendientes son mucho menores –comparativamente- a las poblaciones de países como Brasil, Colombia y Ecuador. Pero fue gracias a las conexiones y a la abundancia de temporalidades superpuestas en relación con sus representantes (Nicolás Guillén y Quince

Duncan, por nombrar a dos de los más importantes) que estos países se convirtieron en mediadores fundamentales para una construcción moderna pero consagrada de lo afro. Una visión que se constituye en temporalidad en sí misma, y que sería utilizada por otros artistas para establecer diálogos, deconstrucciones y reordenamientos en pos de generar imágenes nuevas.

Esto nos lleva a considerar el resultado de la red tras el añadido de los autores más contemporáneos, de sus obras y de sus relaciones. Este segundo modelo que presentamos a continuación como parte de las conclusiones, muestra la variación que sufre el modelo “la red de representación artística de lo afro” al introducir una orientación más específica en la introducción de datos (Ver fig. 9). Es importante aclarar que la selección e introducción de información para este particular ya no fue ni tan extensiva ni tan abarcadora como la que dio origen al modelo inicial. Por el contrario, lo que se llevó a cabo fue algo que podríamos denominar cambio de escala, ya que pasamos de una perspectiva con intenciones panorámicas a una escala mucho más local. En esta última se analizaban algunos nodos puntuales de la red inicial o, en su defecto, se introducían nodos marginales (autores y obras no considerados en la tradición que servía de base a la red) y, por tanto, con otras formas de establecer relaciones. Fue por ello que nos focalizamos fundamentalmente en cuatro países, y entre uno y cuatro artistas por país. Cada uno de esos artistas había sido clasificado, autodenominado o explicado como afro.



**Figura 9 Análisis final de centralidad por transferencia**

Esta red, tras la información añadida que hemos comentado, así como tras el análisis, muestra dos cosas interesantes. Primero, que el nodo Colombia comienza a ganar protagonismo dentro de la red de representación. No quiere decir que no existiera antes, sino que el papel del nodo como puente de comunicación, transmisión y estimulación de lo afro, así como de su imagen artística, comienza a ser más significativo e influyente en el contexto del sistema mismo. Esto tiene que ver con el segundo punto que quisiera resaltar: el papel relevante de Manuel Zapata Olivella dentro del modelo. Este nodo pasa de ser casi invisible a compartir cercanía con el ‘nodo central’ Guillén.

Las dos variaciones tienen correlatos en la vida histórica, cultural y política de Colombia, y, al mismo tiempo, evidencian una posición en la selección de los objetos y sujetos a analizar. Por ejemplo, tal y como lo propuso Wade, las concepciones, las imágenes y las representaciones de lo afro, de África y de la negritud comienzan a sufrir un cambio



significativo en Colombia debido a las dinámicas generadas no sólo por la nueva constitución, sino sobre todo por las iniciativas sociales que promovieron la misma. De igual manera, a partir de esas iniciativas socio-culturales que llegaron a tener trascendencia política en el país se comenzó a focalizar y a dar trascendencia a la obra de autores como Zapata Olivella. Se reafirmó su obra desde la perspectiva étnica, y se le comenzó a considerar como pieza fundamental en la configuración de una estética y de una ética afro-colombianas. Pero esa importancia se hizo patente en la influencia que dicen sentir y reconocer autores contemporáneos por la obra del escritor colombiano. Eso es claro, por lo menos, en las propuestas de varios de los artistas colombianos seleccionados, ya fueran músicos o artistas visuales. Esto tiene que ver con la escogencia de las obras y de los autores: la mayoría de ellos fueron colombianos y, en algún momento, apuntaron a la obra de Zapata. Es por ello que llega a ser importante para la red; una red que cambia y que se mueve de acuerdo con la información.

De otra parte, en un segundo análisis centrado en la modularidad de la red –similar al que llevamos a cabo con la red inicial- podemos observar algunos elementos interesantes (Fig. 10). Por ejemplo, allí podemos observar que el módulo más grande y casi independiente –el módulo Guillén (azul)- sigue más o menos igual. Lo interesante es que nodos claramente contrarios al gran nodo comienzan, en esta escala, a hacer parte o a estar relacionados con dicho módulo. Liliana Angulo es el caso más claro. Su nodo comienza a hacer parte del módulo azul a pesar de que su poética artística está separada de esa tradición representativa. Sin embargo, parecen haber conexiones e influencias que los llevan a formar parte de la misma sub-red.

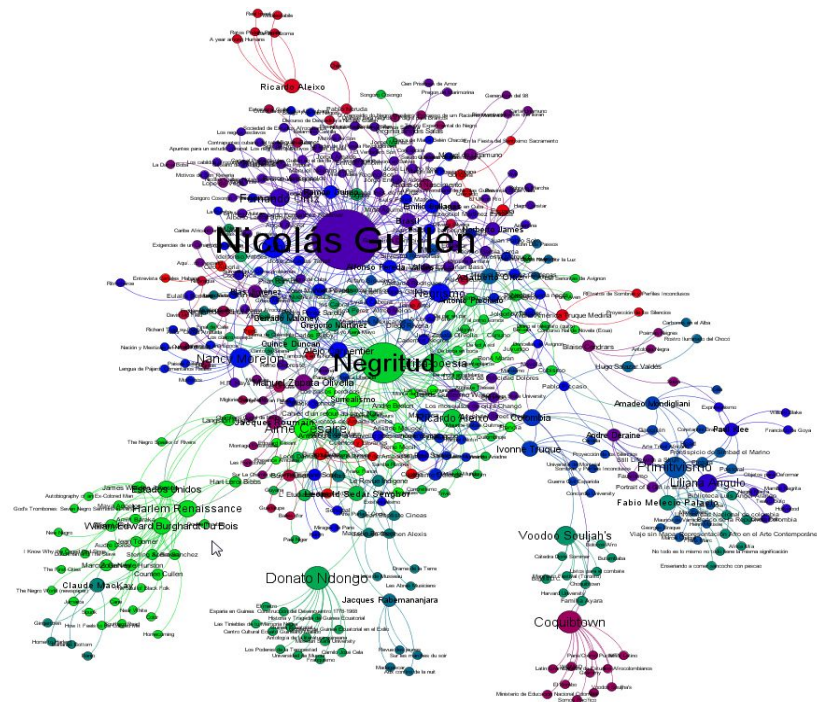


Figura 10 Análisis final de modularidad

Donato Ndongo, el escritor ecuatoguineano radicado en España, se integra a la negritud como módulo (color verde). Sin embargo, esta posición no es muy sorprendente, dado que su visión poética, así como el análisis local de su trabajo mostraban dicha cercanía e identificación modular revelada por la figura 10.

En cuanto a los grupos musicales analizados, leídos en una perspectiva global a través de la presente red, es posible ver algunos elementos interesantes. El primero tiene que ver con Voodoo Souljah's. Este grupo comienza también a hacer parte de la negritud como sub-red (color verde), confirmando su relación más tradicional, por lo menos en términos discursivos e ideológicos. Esto va un poco en contravía de lo propuesto por las letras de sus canciones y por la ruptura que se hace evidente a nivel local en su poética. Sin embargo, muestra claramente cómo esa ruptura que proponen desde lo estético se

complementa con la integración y consideración de líneas tradicionales en la representación de lo afro como la negritud.

El caso de Choquibtown dentro de las representaciones nodales es muy interesante; similar al de Ricardo Aleixo. El grupo musical se erige como un nodo pequeño pero casi independiente (color morado), al igual que el escritor brasileiro (color rojo). Así, cada uno de ellos, establece una posición semi-autónoma respecto al módulo hegemónico y, asimismo, establecen una posición poética y política que rompe el orden de la tradición representativa. El grupo musical lo hace a través de fusiones progresivas entre ritmos globales y locales, que le permiten captar la atención de otros nodos con mayor poder, y con la posibilidad de llevar al grupo a establecerse como autónomo. El escritor brasileiro, por su parte, establece su autonomía modular a través de sus propuestas estéticas cuya intención fundamental es la superación de las etiquetas a través de la experimentación técnica.

Todos estos análisis finales nos permiten observar la información ‘moviéndose’, comportándose como un organismo complejo, con varias formas de lectura y de clasificación. Lo interesante de cada uno de estos experimentos es que nos permitieron ver cómo, en el contexto de la ‘red de representación artística de lo afro’, cada uno de los artistas analizados se apropiaron de las imágenes tradicionales, bien sea para reestructurarlas o para seguir transmitiéndolas. Es decir, buena parte de ellos re-evaluaron las imágenes artísticas surgidas en la red inicial, y, por lo tanto, establecieron conexiones con otros niveles, estamentos y nodos. Un ejemplo de ello es el de Ndongo, quien no apuesta por la negritud como proyecto que él mismo critica, sino por la post-negritud como una forma de nacionalismo global. Desde luego, cada una de esas afirmaciones conclusivas son,

como ya hemos afirmado anteriormente, puntos de partida para generar nuevos proyectos investigativos y enriquecer la red que hemos iniciado en este proyecto particular.

De otra parte, en cuanto a los análisis más locales llevados a cabo a través de las obras y de los artistas contemporáneos escogidos, es posible llegar a varias conclusiones. Todas ellas tienen que ver con ideas particulares, pero, gracias a la visión en red adoptada y, a la vez, otorgada por el modelo, adaptables a otros casos y otras dinámicas.

En el caso de la música y del arte, lo afro se representa más como el lugar de la resistencia juvenil y del cuestionamiento a los estereotipos anclados en la imagen de lo afro. Las conexiones con redes globales como el hip-hop, así como la apropiación y creación de técnicas de representación, se convierten en los puntos de partida para generar las resistencias y las rupturas. Esas imágenes musicales –los ritmos, las imágenes visuales, las modas, así como los comportamientos- se convierten en lugares atractivos de llegada e identificación para un amplio número de sujetos, no limitados por el color de piel o la procedencia. A partir de la adaptación y apropiación, emergen formas nuevas o que aparentan ser nuevas en términos de sus gramáticas y sus semánticas sociales, estéticas y políticas. Lo afro, entonces, aunque se transforme continúa siendo el común denominador para cada una de las perspectivas que se lo apropian; en este caso una visión afro-juvenil.

El otro elemento fundamental tiene que ver con la interacción entre lo local y lo global no como una oposición sino como una unidad productiva. En ese sentido los grupos musicales, los artistas plásticos analizados, así como los escritores, interactúan en una matriz que tiene particularidades usadas en la apropiación de formas, imágenes y procedimientos más globales. El ejemplo de los ritmos locales junto con los globales es el

más apropiado. Así, la formación de unas imágenes de lo afro está mediada por la relación de lo homogeneizado con las apropiaciones particulares; de lo tradicional en relación con lo nuevo o, de una forma más justa, con tradiciones más contemporáneas.

En ese sentido, lo afro, las representaciones de lo afro en la contemporaneidad global están determinadas por los encuentros y las relaciones híbridas con otros sistemas culturales. Es en el contexto del exilio, de la interacción con otras matrices temporales y culturales que se generan significantes como lo afro en función de establecer un espacio multi-étnico de apertura participativa. Así, los discursos artísticos concebidos como afro están siempre en función de generar una comunicación intercultural. Una comunicación que supere los límites de lo identitario a través de la relación productiva entre las identidades como entidades cambiantes, modificables y siempre en construcción.

En ese sentido, las redes a través de las cuales se transmite lo afro son complejas dada la diversidad de líneas culturales que las alimentan. De acuerdo con ello, cada uno de los sujetos focalizados a lo largo de esta investigación entraron y salieron de esa red; la recorrieron y la deconstruyeron al mismo tiempo que la reconstruían. Pero no por ello se pueden reducir simplemente a artistas afro que no cambian. En ese sentido la dinámica de entrada y salida del espacio afro es de identificación y “desidentificación” (Muñoz 7) constante, a partir de la cual se construyen los pliegues y repliegues del existir humano en permanente invención. Todos somos todo, nos movemos de aquí para allá, siempre en búsqueda de la otra parte.

## Bibliografía

- Abanda Ndengue, Jean-Marie. *De la négritude au négritisme: essayes polyphoniques*. Younde: Éditions Clé, 1970.
- Achugar, Hugo. "Derechos culturales: ¿una nueva frontera de las políticas publicas para la cultura?", *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura*. 4 (2003). Web. 15 feb. 2009. <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a04.htm>
- Adams, Clementina. *Common Threads: Themes in Afro-Hispanic Women's Literature*. Miami: Ediciones Universal, 1998.
- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- Agustoni, Prisca. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferencia entre Africa e Brasil na poesia contemporânea em lingua portuguesa* (Tese de doutorado). Belo Horizonte: Pontificia Universidade Católica de MinasGerais, 2007.
- Ainsa, Fernando. "From the Golden Age to El Dorado: Metamorphosis of a Myth". *Diogenes* 34 (1986): 20-46.
- Alberto, Carlos, and Coba Andrade. "Danzas y bailes en el Ecuador". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 6.2 (1985): pp. 166-200. <<http://www.jstor.org.proxy1.lib.uwo.ca:2048/stable/780200>>.
- Aleixo, Ricardo e Almeida Pereira, Edmilson de. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Objeto Livro, 2004.
- . *Festim*. Belo Horizonte: Oriki, 1992.
- . *Trivio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2001 (2001
- . *Maquina zero*. Belo Horizonte: Scriptum, 2003
- . "A year among humans", "Samba de Rizoma". *My Space Ricardo Aleixo*. Web 10 nov. 2010. <http://www.myspace.com/ricardoaleixo/music/songs/samba-de-rizoma-3170661>
- Alcoff, Linda, Gordon, Lewis. "A Philosophical Account of Africana Studies: An interview with Lewis Gordon". *Nepantla: Views from South* 4.1 (2003): 165-189.
- Alvar, Manuel. *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones cultura hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1987.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.

- Andrade, Mario de. "Losango caqui". *Poesías completas*. Sao Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.
- . *Macunaima: o herói sem nenhum carácter*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores; Bogotá: Presidencia de la República, 1988.
- Andrade, Oswald de. "Manifiesto Atropófago". *Histal*. Web. 12 Diciembre de 2009. <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm> (español) u O. Andrade, "Manifiesto Antropófago". *Agence Topo*. Web. 12 Diciembre de 2009. <http://www.agencetopo.qc.ca/carnages/manifeste.html#top> (Portugués).
- Andrews, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-200*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2003.
- Angola, Mercedes. *La representación de la gente negra en el arte colombiano del siglo XX*. 2009. TS. Web. 20 oct. 2010. <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/AngolaRossiJuliaMercedes.pdf>>
- Angulo, Liliana. "La presencia afrocolombiana en el arte: deconstrucción de los imaginarios de la marginalidad". 2009. TS. Web. 20 oct. 2010. <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/AnguloLilianaAstrid.pdf>>
- Aphia, Kwame Anthony. *In my Father's House. Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Michigan University Press, 1996.
- Arango, Ana María. "La música de la Costa Caribe como un paradigma de modernidad y globalización: el caso de la música de fusión del Pacífico colombiano" En: Laboratorio cultural. *Revista virtual de música colombiana*. 2006. [www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm](http://www.laboratoriocultural.org/revista/academia/recursos/ponencia/colombianistas.htm)
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1992.
- Auge, Marc. *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Ausubel, Davis and Robinson, Floyd. *School Learning: An Introduction to Educational Psychology*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1969.
- Banco de la Republica de Colombia. "Historia". Web. 2 nov. 2010. <[http://www.banrep.gov.co/el-banco/hs\\_1.htm](http://www.banrep.gov.co/el-banco/hs_1.htm)>

- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la edad media y renacimiento*. Julio Forcat y César Conroy (Trad). Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Bakpetu Thompson, Vincent. *The Making of the African Diaspora in the Americas 1441-1900*. New York: Longman, 1987.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- Barchino Pérez, Matías y Rubio Martín María (coord.). "Presentación". *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. La Mancha: Universidad de Castilla, 2004. 13-19.
- Barthes, Roland. "Bichín entre los negros". Coord. María Bolaños. *Negrismo, negritud, negrólogos. Memorias VII encuentros de estío 2005*. Web. 10 de jun., de 2009. <http://www.extensionycultura.uva.es/Ficheros/0/Documentos/dossier%20%Elfrica%20fantasma.pdf>
- . *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1980. 209.
- Barthold, Bonnie. *Black Time: Fiction of Africa, the Caribbean and the United States*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Bar-Yam, Yaneer. "Multiscale Variety in Complex Systems". *Complexity* 9.4 (2004): 37-45. Web. Nov. 10, 2009. <http://necsi.edu/research/multiscale/>
- . "[Complexity Rising: From Human Beings to Human Civilization, a Complexity Profile](http://necsi.edu/research/multiscale/)". *Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*. Oxford, UK: UNESCO, EOLSS Publishers, 1997. Web. Nov. 10, 2009. <http://necsi.edu/research/multiscale/>
- Bastide, Roger. *As Americas negras: as civilizaçoes africanas no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1974.
- . *Le Candomblé de Bahía*. Paris: Éditions Plon, 1958.
- Battersby, James L. "Narrativity and Self and Self-representation." *Nrrative* 14.1 (2006): 27-44.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: F.C.E., 2005.
- Bell, David. *An Introduction to Cybercultures*. London/New York: Routledge, 2001
- Benavente, Carolina. "El original y su traducción: Edouard Glissant y Michael Dash". *Memorias de la fragmentación*. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2005.



- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva psmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Berners-Lee, Tim, Hendler, J., Lasila, O. *The Semantic Web*. Scientific American, 2001.
- . *Weaving the Web. The original design and ultimate destiny of the World Wide Web, by its inventor*. San Francisco: Harper, 1999.
- Bicalho, Conceição, Fernandes, Fabiana. “A desconstrução do cânone na poesia. Entrevista”. *Txt Leituras transdisciplinares de telas e textos 1*. (2010): n. page. Web. 10 July 2010.  
<[http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/03/entrevista\\_ricardoaleixo.htm](http://www.revistatxt.teiadetextos.com.br/03/entrevista_ricardoaleixo.htm)>
- Bolekia Boleká, Justo. *Aproximaciones a la historia de Guinea Ecuatorial*. Salamanca: Amarú, 2003.
- Boullosa, Carmen. “El diálogo oculto de África y América.” *El país.com* 8 Mar. 2008,<[http://www.elpais.com/articulo/semana/dialogo/oculto/Africa/America/elpepuintlat/20080308elpbabese\\_12/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/dialogo/oculto/Africa/America/elpepuintlat/20080308elpbabese_12/Tes)>.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. María del Carmen Ruiz (Trad.) Ediciones Taurus, 1988.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (Trad.). Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- . *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Brancato, Sabrina. “Afro-European Literature(s): A New Discursive Category. *Research in African Literatures* 39 (3), (2008): 1-13.
- Branche, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- Bretón, Victor, Torre, Carlos de la, et al. (Eds.) *Ciudadanía y Exclusión: Ecuador y España Frente al Espejo*. Madrid: Libros de la Catarata, 2007.
- Bopp, Raul. *Urucungo. Poemas negros*. Mombaça, 1932.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-531. *JSTOR*. Web Nov. 10, 2009. <http://www.jstor.org/pss/3207893>.
- Cáceres, Rina. *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. San José: Universidad Nacional de Costa Rica, 2001.
- Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-O*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.

- . "Entrevista". Virgilio López Lemus (Comp.). *Entrevistas Alejo Carpentier*. La Habana: Edit. Letras Cubanas, 1985. 200-202.
- . *La música en Cuba*. México: F.C.E., 1972. (Original publicado en español en 1946).
- . *Los pasos perdidos*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- . "Prólogo". *El reino de este mundo*. México: compañía general de ediciones, 1967. 4-6
- Castells, Pablo. "La web semántica" *Pablo Castells Web Page*. Web. 2 de nov. 2009.  
<http://arantxa.ii.uam.es/~castells/publications/castells-uclm03.pdf>
- Castro, Donald S. *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955: The Soul of the People*. Vol. 3. Lewiston; Queens, Ont.: E. Mellen Press, 1991.
- Castro-Gómez, Santiago. "Descolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes". Castro-Gómez, Santiago & Gosfoguel, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad Javeriana/Universidad Central, 2007. 79-92.
- Centro Centroamericano de Población. *Costa Rica: estimaciones y proyecciones de población 1970-2010 actualizadas en el año 2000 y evaluación del Censo 2000 y otras fuentes de información: informe metodológico*. San José: Centro Centroamericano de Población, 2002.
- Chude-Sokei, Louis. "Post-Nationalist Geographies: Rasta, Ragga, and Reinventing Africa." *African Arts* 27.4 (1994): 80-96.  
 <<http://www.jstor.org.proxy2.lib.uwo.ca:2048/stable/3337324>>.
- Clüver, Claus. "The Noigrandes Poets and Concrete Art". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (2007). Web. 10 Oct. 2010.  
 <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/cluver.htm>>
- Crang, Mike. "Speed = Distance/Time: Chronotopographies of Action". *24/7. Time and Temporality in the Network Society*. Stanford: Stanford University Press, 2007. 62-88.
- Crespi, Liliana. "Comercio de esclavos en el Río de la Plata en el siglo XVII" *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Costa Rica: Asociación Pro-historia centroamericana, 2004. 101-113.
- Cristancho, Raúl. "Viaje sin mapa". *Exposición Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2006. TS. Web. 20 octubre 2010.

<http://quimbaya.banrep.gov.co:8080/calendario/servlet/MoreInfoHome?idEvento=1219>>

- Cole, George. "Transculturación cubana: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX". *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* 4.5 (2008): 1-25.
- Correia Leite, José, Silva, Luiz (Cuti). *E disse o velho militante*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- DANE. "Población indígena, rom y afrocolombiana". *Mapa étnico 2005-2006*. Web. 15 de octubre, 2009. <<http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/etnias.pdf>>
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press, 1976.
- DeCosta-Willis, Miriam. *Daughters in the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Kingston: Ian Randle, 2003.
- Deleuze, Guilles. *Rizoma*. Madrid: Pre-Textos, 1977.
- Dipert, Randall R. *Artifacts, Art Works, and Agency*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Dolin, Kasey Qynn. "Yoruban Religious Survival in Brazilian Candomblé". *MACLAS Latin American Essays*. (2001): n. pag. Web. 10 Nov 2009.  
<<http://www.questia.com/googleScholar.qst?docId=5002438914>>
- Du Bois, W.E.B. *The Soul of Black Folks*. Charlottesville: University of Virginia Library-Electronic Text Center. Web. 10 Nov., 2009.  
<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/DubSoul.html>
- , "El Afro Realismo: una Nueva Dimensión de la Literatura Latinoamericana". *Revista Quilombo* 22, Web.10 Marzo 2010.  
<http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/22/q22.htm>
- Duncan, Quince. "El Afrorealismo: una dimensión nueva de la literatura latinoamericana." *Istmo*. 2005. Web. 25 de ene., 2009.  
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n10/articulos/afrorealismo.html>
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.
- Dzidzienyo, Anani. "Africana Studies: The International Context and Boundaries". Gordon R Lewis & Jane A. Gordon. *A companion to African-American Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 417-435.
- Eakin, Paul J. "Narrative Identity and Narrative Imperialism: A response to Galen Strawson and James Phelan." *Nrrative* 14.1 (2006): 180-187.

- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Manzano, Carlos (Trad.). Madrid: Lumen, 1975.
- Einstein, Albert. "On the Electrodynamics of Moving Bodies". Davis, Francis (Ed.) *The Principles of Relativity*. New York: Dover Inc., 1952. 35-65.
- Elías, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: F.C.E., 1989.
- Escobar, Arturo. "Latin America at a Crossroads". *Cultural Studies* 24.1 (2010): 1-65. *University of North Carolina at Chapel Hill*. Web. 7 Jun. 2010. <<http://dx.doi.org/10.1080/09502380903424208>>
- . "Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality and Anti-Globalization Social Movements". *Third World Quarterly* 25. 1 (2004): 207-203.
- . *La invención del Tercer Mudo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.
- . "Desplazamientos, desarrollo y modernidad". Eduardo Restrepo y Axel Rojas (Ed.) *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*. Cali: Universidad del Cauca, 2004. 54-70.
- Escobar, Arturo, Hess David, Licha Isabel, Sibley Will et al. "Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture". *Current Anthropology* 35.3 (1994): 211-231.
- Familia Ayara. "Misión". Web. 10 oct. 2010. <http://www.ayara.org/>
- Fanon, Frantz. *Black Skin White Masks*. Charles Markmann (trans). New York: Grove Press inc. 1967.
- Fernández Retamar, Roberto. *Pensamiento de nuestra América*. Buenos Aires: CLACSO, 2006. Web. 10 de nov. 2009. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/retamar/retamar.html>
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. Madrid: Visor, 1999.
- Finn, Julio. *Voices of Negritude*. London-New York: Quartet Books, 1989.
- Firmin, Antênor. *De l'égalité des races humaines. Anthropologie positive*. Montréal : Mémoire d'encrier, 2005.
- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Fressard, Oliver. "El imaginario social o la potencia de inventor de los pueblos". *Revista Transversales* 2 (2006). Web. 20 nov. 2010. <<http://www.fundanin.org/fressard.htm>>

- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Alberto González Troyano (Trad.). Barcelona: Tusquets Editores, 1980.
- Fox, Patricia D. *Being and Blackness in Latin America: Uprootedness and Improvisation*. Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Gabriel, Peter. *WOMAD*. Web. 10 Oct. 2009. <<http://womad.org/>>
- Garavito, Julián. "En busca de una identidad cultural colombiana: *Changó el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella". *Thesaurus* 52. 1 (1997): 320-330.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo: México, 1977.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- . *La globalización imaginada*. Paidós: Barcelona, 1999
- . *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI: México, 1979.
- García León Antonio. "La real compañía de Inglaterra y el tráfico de esclavos en el Veracruz de siglo XVIII. 1713-1784" *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. Costa Rica: Asociación Pro-historia centroamericana, 2004. 114-141.
- García Lorca, Federico. "Son de negros en Cuba". *Poesía 2. Federico García Lorca*. Miguel García Posada (Ed.). Madrid: Akal, 1998. 657-658.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Surameicana, 1968.
- . "La literatura colombiana: un fraude a la nación". *Acción Liberal* 2 (1960): 44-7.
- Garshol, L.M. "The Linear Topic Map Notation: Definition and Introduction". *Ontopía*. Web. Nov. 10, 2010. <<http://www.ontopia.net/download/ltn.html>>
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. London: Basil Blackwell Publishers, 1994.
- Gilroy, Paul. *Against Race: imagining political culture beyond the color line*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- . *The Black Atlantic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. La Habana: Casa de las Américas, 2010.
- , *Poetics of Relation*. Wing, Betsy (Trans.). Michigan: Michigan University Press, 1997.
- . *Caribbean discourse. Selected Essays*. Translation and Introduction by J. Michael Dash. Charlottesville: University of Virginia Press, 1989.

Gómez de la Serna, Ramón. *El Cubismo y otros Ismos*. Coord. María Bolaños. *Negrismo, negritud, negrólogos. Memorias VII encuentros de estío 2005*. Web. 10 de jun., de 2009.

<http://www.extensioncultura.uva.es/Ficheros/0/Documentos/dossier%20%Elfrica%20fantasma.pdf>

González Echeverría, Roberto. *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

González Echavarría, Roberto and Pupo-Walker, Enrique (eds.). *The Cambridge History of Latin American Literature 2. Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Gruzinsky, Serge. *La Guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner, 1492-2019*. México: F.C.E., 1994.

Guerreiro, Goli. "As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 20.1 (1999): 105-140.

Guillén, Nicolás. *Elegía a Jacques Roumain*. La Habana: Félix Ayón, 1948.

Handelsman, Michael M. *Lo afro y la plurinacionalidad: el caso ecuatoriano visto desde su literatura*. Quito: Abya-Yala, 2001.

Hall, Stuart. "New Cultures for Old". *A place in the world? Places, cultures and Globalization*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

---. "Old and New Identities". Anthony King, Ed. *Culture, Globalization and the World System*. New York: State University of New York Binghamton, 1991. 41-69.

Hall, Stuart, Sealy, Mark (Ed.) *Different. A Historical Context: Contemporary Photographers and Black Identity*. London: Phaidon, 2001.

Hall, Edward T. *The Silent Language*. New York: Doubleday, 1959.

Hardt, Michael, Negri, Antonio. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: Penguin Press, 2004.

---. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Hartschok, Nancy. "Rethinking Modernism: Minority vs. Majority Theories". *Cultural Critique* 7, special issue. The Nature and Context of Minority discourse II. (1987): 187-206.

Hassan, Robert. "Network Time". Hassan & Pulsar (Eds.). *24/7. Time and Temporality in the Network Society*. Stanford: Stanford University Press, 2007. 37-61.

- . *The Chronoscopic Society: Globalization, Time and Knowledge in the Network Economy*. New York: Peter Lang, 2003.
- Hazelton, Hugh. *Latinocaná. A Critical Study of Ten Latin American Writers in Canada*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007.
- Hill, Simona J., Ramsaram, Dave. *Hip hop Inequality: Searching for the "Real" Slim Shady*. New York: Cambridge Press, 2009.
- Hill, Lawrence. *The Book of Negroes*. Toronto: Harper-Collins, 2007.
- Hooks, Bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Cráter*. Edición especial de homenaje a Bajtín. (1993): 187-203. Web. 3 nov. 2010.  
<[www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/hutcheon\\_parodia\\_posmoderna.pdf](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf)>
- Jackson, Richard. *Black Writers and Latin America. Cross-Cultural Affinities*. Washington D.C.: Howard University, 1998.
- . *The Afro-Spanish American Author: An Annotated Bibliography of Criticism*. New York: Garland Publishing, 1980.
- Jameson, Frederic and Miyoshi, Masao (Eds.). *The Global Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Johnson, Paul. "Is there a Moral Basis for Capitalism?". *Democracy and Mediating Structures: A Theological Inquiry*. Washington, D.C. :American Enterprise Institute, 1980. 49-69. Web. 7 Nov. 2009.  
<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=82064037>
- Kabengele Munanga. "Origen histórico del Quilombo en África". *América negra* 11 (1996): 11-23.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- Kubayanda, Josaphat. "Minority Discourse and the African Collective: Some Examples from Latin America and Caribbean Literature". *Cultural Critique* 6.1 (1987): 113-130. *JSTOR*. Web. March 10, 2010.
- Landers, Jane. "La cultura material de Los cimarrones: Los casos de Ecuador, La Española, México y Colombia". Rina Cáceres (ed.) *Rutas de la esclavitud en África y en América Latina*. San José: Universidad Nacional de Costa Rica, 2001. 145-156.
- . "Cimarrón and Citizen". Jane Landers & Barry Robinson. *Slaves Subjects and Subversives. Blacks in colonial Latin America*. New York: University of New York Press, 2006. 111-147.



- . "Leadership and Authority in Maroon Settlements in Spanish America and Brazil". José Curto & Renée Soulodre-La France. *Africa and the Americas: Interconnections during the Slave Trade*. Trenton-Asmara: Africa World Press, 2005. 173-185.
- . "The Central African Presence in Spanish Maroon Communities". Heywood, Linda (ed.). *Central Africans and Cultural Transformation in the American Diaspora*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 227-243.
- Lago, Ramiro (Coord.). *Poetas sin fronteras*. Madrid: Verbum, 2000.
- Le Goff, Jacques. *Medieval Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural: mito, sociedad y humanidades*. México: Siglo XXI, 1983.
- Lewis, Gordon R. *An Introduction to Africana Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Ligiéro, Zeca. "Liliana Angulo: una performance afro-colombiana". *E-misférica* 5.2 (2008): n.pag. Web. 15 oct. 2009. <<http://hemi.nyu.edu/hemi/pt/liliana-angulo-essay>>
- Lionnet, Françoise & Shih, Shu-mei (ed.). *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2005.
- López, Marta Sofía. *Afroeuropa@ns*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Lorenzo, Silvia. "Ricardo Aleixo and Abelardo Rodrigues: The Black Enunciation in Afro-Brazilian Literature". *Latin American Network Information Center*. Web. 10 May. 2010. <<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/>>
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris : Les Editions de Minuit, 1979.
- Maceiras, Manuel. "Presentación de la edición española". Ricœur, Paul. *Tiempo y Narración I, II y III*. Madrid/México/Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. 9-30.
- Marcus, George E., Myers, Fred. *The Traffic in Culture*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gil, 1991.
- . *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Norma, 2002.
- . *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.



- Mazeau, Patricia. "Algunas reflexiones sobre la poética de la relación de Édouard Glissant" *Contexto* 9.11 (2005): 71-84.
- McGowan, Chris, and Ricardo Pessanha. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- McLuhan, Marshall. *The Medium is the Massage*. New York: Bantan Books, 1967.
- Metz-Baumgarten, Brigit. "Imágenes del exilio y de la migración en la literatura latinoamericana en Canadá". Irene Andrés-Suárez (ed.). *Coloquio internacional Migración y Literatura en el Mundo Hispánico 2002*; Universidad de Neuchâtel. Madrid: Editora Verbum, 2004. 290-304.
- Mezilas, Glodel. "EL tiempo, la memoria y lo sagrado en el Caribe colonial". *Revista Memoria* 248 (2010): 1-11. Web. 10 ene. de 2010. <http://revistamemoria.com/pdf.php?path=823c3a74819a26539acc&from=48&to=58>.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Monsivais, Carlos. "Mi igual, ni semejante, ni distinto. Multiculturalismo y diversidad". *Revista Número* 26 (2000): 31-35.
- Mooney, Annabelle, Evans Betsy. *Globalization. The Key Concepts*. New York: Routledge, 2007.
- Mosquera, Gerardo. "Africa in the Art of Latin America". *Art Journal* 51.4 (1992): 30-38. *JSTOR*. Web. 2 Nov. 2010.
- Mudimbe, Valentin. *The Idea of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. New York: James Coleman, 1988.
- . *The Invention of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- . "Which Idea of Africa? Herkovits' Cultural Relativism". *October* 55 (1990): 93-104. *Jstore*. Web. 20 Nov. 2009.
- Muñoz, José Esteban. *Desidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Murrell, William, Spencer, David, McFarlane, Adrian. *Chatting down Babylon: The Rastafari Reader*. Temple: Temple University Press, 1998.
- Nancy, Jean-Luc. *The Creation of the World or Globalization*. New York: SUNY Press, 2007.
- Nevada Chávez, Adriana. "De San Lorenzo de los Negros de Amapa: Cimarrones veracruzanos, 1609-1735". Rina Cáceres (ed.) *Rutas de la esclavitud en África y en América Latina*. San José: Universidad Nacional de Costa Rica, 2001. 157-185.

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Ndongo, Donato. "Cántico". *Poéticas*. Web. 20 octubre de 2009. <<http://poeticas.es/?p=3218> >
- , ed. *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- . *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial*. Madrid: Cambio16, 1977.
- . "Literatura moderna hispanófona de Guinea Ecuatorial". *La Web Cultural de Guinea Ecuatorial*. Web. 26 octubre, 2009. <<http://www.angelfire.com/sk2/guineaecuatorial/>>
- . *El metro*. Barcelona: El Cobre, 2007.
- . *Los poderes de la tempestad*. Madrid: Morandi, 1997.
- . "El Sueño". Ndongo, Donato, Mbaré, Ngom. *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*. Casa de África: Madrid, 1999. 204-207.
- Novak, Joeph. *Learning, Creating and Using Knowledge: Concept Maps as Facilitative Tools for Schools and Corporations*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum & Assoc., 1998.
- . "Concept Maps: Theory, Methodology, Technology". Cañas, A.J. and González, Fermín (Eds.). *Proceedings of the First International Conference on Concept Mapping*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. 2004. 30-52.
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. F.C.E., 1958.
- Oliveira, Emanuelle. *Writing Identity. The Politics of Contemporary Afro-Brazilian Literature*. West Lafayette: Purdue University, 2008.
- Ortega, Julio. "Presentación." *Signos Literarios y Lingüísticos III*. 2.1 (2001): 7-14.
- Osofisan, Femi. "Theater and the Rites of 'Post Negritude' Remembering". *Research in African Literatures* 30. 1 (1999): 1-11.
- Ospina, Luis, dir. *La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo*. Perf. Fernando Vallejo. Ministerio de Cultura de Colombia, 2003. Documentary.
- O'Toole, Rachel Sarah. "In a War against the Spanish: Andean Protection and African Resistance on the Northern Peruvian Coast". *The Americas* 63. 1 (2006): 19-52.
- Pacini Hernandez, Deborah. *Bachata: a Social History of a Dominican Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

- Pérez, Fernando, Ribeiro, Gilherme. "Ricardo Aleixo: retratos hablados". *Letrasenlínea*. n. pag. Web. 10 May 2010. <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=548>>
- Poniatowska, Elena. "Entrevista con Alejo Carpentier". Virgilio López (Comp.). La Habana: Letras Cubanas, 1985. 108-118.
- Prandi, Reginaldo. "O Brasil com Axé: Candomblé e Umbanda no Mercado Religiosa". *Estudos avançados* 18. 52 (2004): 15-36.
- . *Os Candomblés de São Paulo*. São Paulo: Editora Hucitec/Universidade de São Paulo, 1991.
- Price, Emmett George. *Hip-hop Culture*. Santa Bárbara: ABC-Clio, 2006.
- Price, Hannibal. *De la Réhabilitation de la Race Noire par la République d'Haïti*. Port-au-Prince : Jean Verrollot, 1900.
- Price, Sally. "Sexism and the Construction of Reality. An Afro-American Example". Arlene Torres & Norman Whitten Jr. *Blackness in Latin America and the Caribbean*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. 236-256.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.
- Quijano, Aníbal. "Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America". *International Sociology* 15.2 (2000): 217-234.
- Rabaka, Reiland. *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition from W.E.B. Du Bois and C.L.R James to Franz Fanon and Amilcar Cabral/Reiland Rabaka*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2009.
- Ranciere, Jacques. "The Future of the Image". *The Future of the Image*. London: Verso, 2007.
- Randall, Dipert. *Artifacts, Art works and Agency*. Philadelphia: Temple University Press, 1993
- Rashidi, Rukono. "The Global African Presence". *The Global African Presence*. Web. 10 Nov. 2010. <<http://www.cwo.com/~lucumi/runoko.html>>.
- Reid, Mark A. *PostNegritude, Visual and Literary Culture*. Albany: State University of New York, 1997.
- Restrepo, Eduardo. "El 'giro al multiculturalismo' desde un encuadre afro-indígena". *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. 12.2 (2007): 475-486.
- Restrepo, Eduardo & Rojas, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.

- Revista Semana. "Oro manchado de sangre". *Revista Semana*. (oct. 2010). Web. 10 nov., 2010. <<http://www.semana.com/nacion/oro-manchado-sangre/145430-3.aspx>>
- Ricardo, Cassiano. *Martim Cererê*. São Paulo: Jose Olympio, 2003.
- Richard, Nelly. "Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana". Daniel Mato (Comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de la globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 185-201. Web 10 de nov., 2009. <http://red.pucp.edu.pe/ridei/buscador/files/39.pdf>.
- . "Interceptando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (Coord.) *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Universidad de San Francisco, 1998. 245-270.
- Ricoeur, Paul. *El discurso de la acción*. Pilar Calvo (Trad.). Madrid: Cátedra, 1988.
- . *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1973.
- . *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- . *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México-Madrid-Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- Risério, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- Rizo, Elisa. "Construir una identidad nacional en tiempos de la globalización: entrevista a Donato Ndongó". 15 de Abril de 2006. Columbia, Missouri.
- Rogils, Flemming. "Youthnicity", in *Migration* 18 (1993): 63-76.
- Rojas, Axel. *Cátedra de estudios afrocolombianos. Aportes para maestros*. Popayán: Universidad del Cauca, 2008.
- Roszik Theodore. *The Making of a Counter Culture. Reflections on Technocratic Society and its Youthful Opposition*. Garden City-New York: Doubleday, 1969.
- Ruiz Galvete, Marta . «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina». *El Argonauta Español* 3 (2006). Web. 10 nov. 2009. <http://argonauta.imageson.org/document75.html>.

- Rutherford, Jonathan. *After Identity*. London: Lawrence and Wishart, 2007.
- Sáenz, María Belén. "Viaje sin mapa. Lo que la muestra no muestra". *Arteria* 7.2 (2006): 5-6.
- Salgar, Oscar Hernández. "Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia". *Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*. 28.2 (2007): pp. 242-270. <<http://www.jstor.org.proxy1.lib.uwo.ca:2048/stable/4499340>>.
- Salter, Richard. "Rastafari in a Global Context: Affinities of 'Orthogony' and 'Oneness' in the Expanding World". *The Globalization of Rastafari*. Kingston, Jamaica: Phoenix Printery, 2008. 9-16.
- Santana Pinho, Patricia. "African-American Roots tourism in Brazil." *Latin American perspectives* 60.35.3 (2008) 70-86. Sage publications Research library. MLA Western Libraries, London, ON. 15 April 2008 <<http://lap.sagepub.com/>>.
- . "Decentering the United States in the Studies of Blackness in Brazil". *Revista brasileira de Ciências Sociais* 2 (2006): 1-19. *SciELO*. Web. 10 Nov. 2010.
- Santos, Milton. *Metamorphose do Espaço Habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- Sansone, Livio. *Negritude sem Etnicidade. O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Rio de Janeiro: Editora da UFBA, 2004.
- Sassen, Saskia. *Globalization and Its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*. New York: New Press, 1998.
- . "Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization". *Public Culture* 12.1 (2000): 215-232.
- Saul, John S. *Development after Globalization*. New York: Zed Books, 2006.
- Scholte, Jean Aart. *Globalization: a Critical Introduction*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- . "Globalization Studies Past and Future: a Dialogue of Diversity". *Globalizations* 1.1 (2004): 102-110.
- . "The Geography of Collective Identities in a Globalizing World". *Review of International Political Economy* 3.4 (1996): 565-607.
- Schwartz, Stuart B. "Rethinking Palmares: Slave Resistance in Colonial Brazil," in *Slaves, Peasants, and Rebels, Reconsidering Brazilian Slavery*. Chicago: Illinois Books, 1996. 104-136.

- Sedar Seghnor, Leopoldo. *Nationhood and the African Road to Socialism*. Mercer Cook (Trans.) Paris: Présence africaine, 1962.
- Sen, Amartya. *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*. New York: W.W. Norton and Company, 2007.
- Shaw, Lisa. *The Social History of the Brazilian Samba*. Aldershot, England: Brookfield, VT: Ashgate, 1999.
- Shouse Tourino, Corey. "Fed by Any Means Necessary: Omnivorous Negritude and the Transnational Semiotics of Afro-Colombian Blackness in the Work of Liliana Angulo". *Human Rights and Latin American Cultural Studies*. Ed. Ana Forcinito and Fernando Ordóñez. *Hispanic Issues On Line* 4.1 (2009): 228-246. Web. Oct 10, 2010. <http://hispanicissues.umn.edu/issues/summer2009.html>
- Simon, Carl. *Brochure Complexity Fellowship*. Ann Arbor: Michigan State University, 2008.
- Soederberg, Susanne. *Global Governance in Question. Empire, Class and the New Common Sense in Managing North-South Relations*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2006.
- Sommer, Doris. *Cultural Agency in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2006
- Sotolongo-Codina, Pedro & Delgado-Díaz, Carlos. *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social. Hacia unas ciencias sociales de nuevo tiempo*. Buenos Aires: Campus Virtual CLACSO, 2006. Web. 10 de nov. 2009. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/soto/sotolongo.pdf>
- Sousa Santos, Boaventura de. "The World Social Forum and the Global Left". *Politics & Society* 2 (2008): 1-51.
- Stiglitz, Joseph. *Globalization and its Discontents*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Subercaseaux, Bernardo. *Nación y cultura en América Latina: diversidad cultural y globalización*. Santiago de Chile: LOM Ed., 2002.
- Sundita, Ibrahim K. *Equatorial Ginea: Colonialism, State Terror, and the Search for Stability*. Boulder, Colo.: Westview, 1990.
- Svensson, Patrik. "The Landscape of Digital Humanities". *Digital Humanities Quarterly* 4.1 (2010): 1-179. Web. Jan 1, 2011. <http://digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000080/000080.html>
- Tardieu, Jean-Pierre. "Un proyecto utópico de manumisión de los cimarrones de 'palenque de los montes de Cartagena' en 1682". *Afrodescendientes en las Américas*.

- Trayectorias sociales e identitarias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002. 169-180.
- Terborg-Penn, Rosalyn. *Women in Africa and the African Diaspora*. Washington D.C.: Howard University Press, 1996.
- Thomas, William Isaac, Thomas, Dorothy Swaine. *The Child in America: Behavior Problems and Programs*. New York: Knopf, 1928.
- Thornton, John K. "Legitimacy of Political Power: Queen Njinga". *The Journal of African History* 32 (1), (1991): 25-40.
- Tobón, Alejandro, Londoño, Maria Eugenia, Zapata, Jesús. *Entre sonos y abozos. Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006.
- Truque, Ivonne América. *Feuilles de soleil/Hojas de sol*. Montréal : Éditions Adage/Éditions Enana Blanca, 2007.
- . *Proyección de los silencios*. Bogotá: Árbol de tinta, 1984.
- . *Retratos de sombras y perfiles inconclusos*. Montréal: CEDAH, 1992.
- Truque, Yvonne America et Jean-Yves Desgagnés. *Québec: Le Mensonge de la Solidarité Sociale ou les Pièges de la Pauvreté*. Montreal: Université de Québec, 19
- Turner, Bryan S. "Los avances recientes en la teoría del cuerpo." *Reis*.68, Monográfico sobre: *Perspectivas en Sociología del Cuerpo* (1994): pp. 11-39.  
<<http://www.jstor.org/proxy1.lib.uwo.ca:2048/stable/40183756>>.
- Ugarte, Michael. *Africans in Europe. The Culture of Exile and Emigration from Equatorial Guinea to Spain*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Villegas, Benjamín. "Prólogo". Consuelo Lago. *Nieves: impertinente y coqueta*. Bogotá: Villegas Editores, 2001. 9-12.
- Vincent, Rickey. *Funk. The Music, the People and the Rhythm of the One*. New York: St. Martin's Griffin, 1996.
- Vives, Carlos. *La tierra del olvido*. Sony, 1995. CD.
- Voodoo Souljah's. *Listos para el combate*. Independiente, 2008. CD.
- Wade, Peter. "Compreendendo a 'África' e a 'negritude' na Colômbia: a música e a política da cultura". *Estudos Afro-Asiáticos* 1.25 (2003): 145-178.



- . "Human Nature and Race". *Anthropological Theory* 4(2): 157-172. Sage Publications. Web Nov 2, 2009. [www.sagepublications.com](http://www.sagepublications.com)
- . *Music Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- . "Rethinking Mestizaje: Ideology and Lived Experience." *Journal of Latin American Studies* 37.2 (2005): pp. 239-257.  
<<http://www.jstor.org.proxy1.lib.uwo.ca:2048/stable/3875685>>.
- . "The Guardians of Power. Biodiversity and Multiculturalism in Colombia". *The Anthropology of Power. Empowerment and Disempowerment in Changing Structures*. Angela Cheater, ed. London-New York: Routledge, 1999. 73-87.
- Walsh, Catherine. (Ed.) *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Abya-Yala/UASB, 2002.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. Londres, Penguin, 1961.
- White, Steven F. "Reinventing a Sacred Past in Contemporary Afro-Brazilian Poetry: An Introduction. *Callaloo* 20.1 (1997): 69-82.
- Yúdice, George. "El Impacto Cultural del Tratado de Libre Comercio Norteamericano". Néstor García Canclini (Comp.). *Culturas en globalización. América Latina-Europa-Estados Unidos: libre comercio e integración*. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 73-126.
- . "Las industrias culturales: Más allá de la lógica puramente económica, el aporte social". *Revista de cultura de la OEI. Pensar Iberoamérica* 10. (2004). Web. Noviembre 10 de 2010. [http://www.oei.es/revistacultura/secc\\_03/index\\_2.php](http://www.oei.es/revistacultura/secc_03/index_2.php)
- Zambrano, Fabio. *Colombia, país de regiones 4*. Bogotá: CINEP-COLCIENCIAS, 1998.
- Zapata, Sergio. *Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá: D'vinni, 2005.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó: el gran putas*. Bogotá: Rei Andes, 1992.
- . *En Chimá nace un santo*. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- . *La calle 10*. Bogotá: Ediciones Casa de la Cultura, 1950.
- . *Las claves mágicas de América Latina*. Bogotá: Plaza y Janes, 1999.
- . *Tierra mojada*. Bogotá: Espiral, 1947.



## Apéndices

### Apéndice A: Lista de asociaciones, modelo ‘red de representación artística de lo afro’

<b>Creado_por:</b> Esta asociación implica relacionar un creador A (rol) con una creación B (rol).
<b>Difundido_por:</b> Esta asociación implica la relación entre difusor A (rol) y un objeto B (obra, texto, trabajo, pieza artística, etc.) [rol].
<b>Influido_por:</b> Esta asociación relaciona dos elementos que juegan los roles de el_influido A (rol), y el_que_influye (rol).
<b>Inscrito_en:</b> Esta asociación relaciona una institución A, la_que_inscribe (rol) y un sujeto B, el_que_se_inscribe (rol).
<b>Nacido_en:</b> Esta asociación relaciona roles como lugar_de_nacimiento (rol) con un sujeto que tiene la habilidad de nacer en algún de esos lugares. El sujeto es denominado el_nacido (rol).

Tabla 6 Lista asociaciones, modelo inicial

## Apéndice B: Tópicos básicos, modelo ‘red de representación artística de lo afro’

Abelardo Rodrigues	Alfaro Siqueiros	Ángela Lopes Galvao	Blas Jiménez	David Mc Field	Ezequiel Martínez Estrada
Abidas do Nascimento	Alfonso Pereda Valdés	Antonio Preciado	Carlos Guillermo Wilson	Die Brücke	Federico García Lorca
Acosta Márquez	Alfred Melon	Aristide Maugeé	Carlos Rigby	Diego Rivera	Fernando Ortiz
Adalberto Ortiz	Amadeo Mondigliani	Audre Lorde	Cintio Vitier	Edouard Glissant	Francisco de Goya
Aimé Césaire	Amiri Baraka	Auguste Theseé	Ciro Alegría	Emilio Ballagas	Franz Fanon
Alain Locke	Andre Breton	Belarmino Castilla	Claude MacKay	Enrique Amorin	Franz Marc
Alberto Lamar Schweyer	Andre Deraine	Birago Diop	Constantini Brancusi	Etiene Lero	Paul Gauguin
Alejo Carpentier	Angel Augier	Blaise Cendrars	Countee Cullen	Eulalia Bernard	Georges Braque
Gerardo Maloney	Idelfonso Valdés	Jean Paul Sartre	Jorge Enrique Adoum	Julies Monnerot	Manuel Bandeira
Gregorio Martínez	Irica Pérez	Jean Price-Mars	Jorge Mañach	Langston Hughes	Manuel Navarro Luna
Guy Tirolien	Iris Cabral	Jean Toomer	Jose Lins Do Rego	Leonard Sainnille	Manuel Rodríguez Cárdenas
Góngora	Jacques Rabemananjara	John Dos Passos	José Manuel Poveda	Leopold Sedar Senghor	Manuel Zapata Olivella
H.R. Hays	Jacques Roumain	John Steinbeck	José Zacarías Tallet	León Damas	Marcel Chagall
Hart Leroi Bibbs	Jacques Stephen Alexis	Jorge Amado	Juan Pablo Sojo	Lope de Vega	Marceline Brothers
Henri Matisse	James Weldon Johnson	Jorge Artel	Juan Sánchez Lamounth	Luis Pales Matos	Marcus Garvey
Hugo Salazar Valdés	Jean Baptiste Cineas	Jorge de Lima	Juan Zapata Olivella	Lydia Cabrera	María Esperanza Barrios
Maurice de Vamick	Maurice Sabas Quitman	Max Ernest	Maya Angelou	Michel Pilotín	Miglorie Saint-Aude
Miguel Barnet	Miguel de Unamuno	Mirta Aguirre	Nancy Morejón	Nelson Estupiñán Bass	Nicolás Guillén

Nicomedes Santa Cruz	Norberto James	Oliveira Silveira	Osmané Sosé	Pablo Neruda	Pablo Picasso
Paul Klee	Paul Morand	Paul Níger	Pedro Pérez Sarduy	Picasso	Pierre Yoyote
Pilar Barrios	Quevedo	Quince Duncan	Ramón Güirao	Ramón Vasconcelos	Regino Boti
René Depreste	René Menil	René Maran	Ricardo Aleixo	Roberto Fernández Retamar	Silvestre Revueltas
Sonia Sánchez	Sor Juana Inés de la Cruz	Sterling A. Brown	Thelus Lero	Tito Junco	Virginia Brindis Salas

**Tabla 7 Tópicos referentes a persona**

Alemania	Argentina	Brasil	Chile	Colombia	Costa Rica	Cuba	Ecuador
España	Estados Unidos	Francia	Guadalupe	Guyana	Haití	Italia	Jamaica
Madagascar	Martinica	México	Nicaragua	Panamá	Perú	Puerto Rico	República Dominicana
Senegal	Suiza	Uruguay	Venezuela				

**Tabla 8 Tópicos referentes a país**

Afrorealismo	Arte Tribal Africano	Concurso Nal. de Novela (Ecu)	Constructivismo	Cubismo	Es. Contempo. hasta los 80
Existencialismo	Expresionismo	Fovismo	Freudismo	Generación del 27	Generación del 98
Grupo Minorista	Harlem Renaissance	Marxismo	Mestizaje	Muralistas Mexicanos	Negrismo
Negritud	Pont-Aven	Primitivismo	Purismo	Revista Nuestra Raza	San Diego State University
Siglo de Oro	Sociedad de Estudios Afrocubanos	Surrealismo	Teatro Experimental do Negro		

**Tabla 9 Tópicos referentes a institución**

Entrevista Carteles Habana.	A cor da Pele	A year among Humans	Amor, Ciudad Atribuida	Ansi parla L' oncle	Anthologi e de la nouvelle poésie nègre et malgache
Antología Negra	Apuntes para un estudio criminal: Los negros brujos	Aquí...otro español	Autobiography of an Ex-Colored Man	Aux confins de la nuit	Balles d'or
Bananas Bottom	Banjo	Batuala	Bienaventurados los que lloran	Black Orpheus	Bongó, Poemas Negros
Cahier d'un retour au pays Natal	Cane	Canto de Sirena	Canto Negro por la Luz	Carbones en el Alba	Caribe Africano en Despertar
Carta al Poeta Nicolás Guillen en el día de su cincuentenario	Carta Unamuno	Chambacú corral de negros	Changó el gran putas	Chombo	Cien prisiones de amor
Color	Concepción	Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar	Cuaderno de poesía negra	Cuentos de Amadu Kumba	Cuentos y lavanés
Cumanana	Cununo	De ahora en adelante	De boca en boca	De par en par	De sol a sol
Discurso de Despedida a Nicolás Guillen	Doncellas de Avignon	Double Trouble	Dramas para negros e poligro para blancos	Drame de la Terre	Dutchman and the slave
Décimas	El Grito Abuelo	El Poeta de la síntesis	El Son de Vuelo Popular	El Verdadero Son	El Último Río
Elegía de María Belén Chacón	En la Fiesta del Santísimo Sacramento	En tiempo de Crisis	Entrevista a Nicolás Guillén	Espantapájaro s	Exigencia s de un Cimarrón en Sueños
Final de Calle	Frontispicio de Simbad el Marino	Gingertown	Glosario de afrogrismos	God's Trombones: Seven Negro Sermons in Verse	Hago Constar
Head	Home to Harlem	Homecoming	How It Feels to Be Colored Me	I Know Why the Caged Bird Sings	Jolgorio
Jolgorio (1)	Juega Vivo	Juyungo	Karim	L' Etudiante noir	La bête de Mousseau
La Dama Boba	La Musa Mulata	La poesía afrocubana	La Rumba	Las criadas de la Habana	Las Señoritas

		de Nicolás Guillén			de Avignon
Le Griots	Le revue indigène	Lengua de Pájaro, Comentarios Reales	Les abres musiciens	Les Fantoches	Leurres et Lueurs
Lo negro en la poesía cubana	Los cabildos afrocubanos	Los cuatro espejos	Los mosquitos de orixa Changó	Los negros esclavos	Los nietos de Felicidad Dolores
Los pasos perdidos	Los vasos comunicantes	Légitime défense	Magie noire	Manifiesto Surrealista	Memoria da noite
Mirages de Paris	Mobilestable	Montage ensorcelée	Monte de piedad	Motivos de Son	Motivos de Son_ El país
Motivos de Son_Reseña	Mutismos	Más acá de los muertos	Nación y Mestizaje en Nicolás Guillén	Near White	New Negro
Nicolás Guillen _Biografía	Nicolás Guillen en la trampa salitrera	Nicolás Guillen notas para un estudio biográfico	Nicolás Guillén y la poesía Afrocubana	Nochebuena negra	Nuevos cuentos de Amadu Kumba
O Genosidio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado	Orfeo Negro de Cuba	Paisaje Célebre	Panacea: Poesía Liberada	Parajes de una Época	Pastoral
Pelo Escuro	Piel Negra	Poema húmedo	Pólvora en salvas	Portrait of a Girl in Black	Poèmes Nègres
Pregón de Marimorena	Presentación a Nicolás Guillen	Provincia Sublevada	Proyección de los Silencios	Ratos podem pensar	Real Irreal
Retratos de Sombras y Perfiles Inconclusos	Revue des jeunes	Revue Tropiques	Richard Trajo su Flauta	Ritmohéroe	Rostro Iluminado del Chocó
Saludo a Nicolás Guillén	Samba Rizoma	Si yo fuera Mayo	Sobre la Marcha	Son de Negros en Cuba	Songoro Cosongo
Songoro Cosongo: Poemas Mulatos	Southern Road	Spunk	Still Life with a Skull	Sur Le Chemin de Guinée	Sur les marches du soir
Surrealidad y otros problemas	Tal como somos	Tambor	Tambores en la Noche	The First Cities	The Negro Speaks of Rivers
The Negro World	The Soul of Black Folk	Tierra de Caléndula	Un líder de la poesía	Vivir	West Indies

(newspaper)			Revolucionaria		
Yo pienso aquí donde...estoy	Órbita de la poesía afrocubana				

**Tabla 10 Tópicos referentes a obras**

**Apéndice C: Relaciones finales, modelo ‘red de representación artística de lo afro’**

<b>Creador</b>	<b>Creación</b>	<b>País</b>	<b>Instituciones Relacionadas</b>
Coquibtown	Oro	Colombia	Familia Ayara
	Somos Pacífico		WOMAD
	El Bombo		Voodoo Souljha's
	Paris/Oximo Puchimo		Grammy
			Latin Grammy
			MTV Latino
			Cátedra de Estudios Afrocolombianos
			Ministerio de Educación Nacional Colombia
Voodoo Souljah's	Listos para el combate	Colombia	Butumbaba
			Bolocos Afro
			Choquibtown
			Familia Ayara
			Manifesto Festival (Toronto)
			Cátedra Doris Sommer
			Harvard University
			Bogotá D.C.
Liliana Angulo	Negra Menta	Colombia	Viaje sin mapa: Representación Afro

			en el Arte Contemporáneo
	Mambo Negrita		Banco de la República Colombia
	Quieto Pelo		Universidad Nacional de Colombia
	Objetos para Deformar		Hollywood
			Teatro Bufo
			Estados Unidos
			Biblioteca Luis Ángel Arango
Fabio Melecio Palacio	África Mía	Colombia	Viaje sin mapa: Representación Afro en el Arte Contemporáneo
	Enseñando a comer sancocho con pescao		Banco de la República Colombia
	No todo es lo mismo no todo tiene la misma significación		Biblioteca Luis Ángel Arango
			Universidad del Valle
			Universidad Nacional de Colombia
Donato Ndongo	El metro		Missouri State University
	Antología de la literatura guineana		Universidad de Murcia
	Historia y Tragedia de Guinea Ecuatorial		Gobierno de Guinea Ecuatorial en el Exilio



	España en Guinea: Construcción del Desencuentro 1778- 1968		Franquismo
	Las Tinieblas de tu Memoria Negra		Centro Cultural Ecuato Guineano-Malabo
	Los Poderes de la Tempestad		Camilo José Cela
			Negritud
Ivonne Truque	Sombras y Perfiles Inconclusos	Colombia/Canadá	Concordia University
	Proyección de los Silencios		Université de Montréal
			Surrealismo
			Guerra Civil Española
Ricardo Aleixo	Festim	Brasil	Cadernos Negros
	Trivio		Concretismo
	A Aranha Ariadne		Quilombhoje
	Samba Rizoma		
	A Year among Humans		
	A Roda do Mundo		

**Tabla 11 Relaciones finales**

**Apéndice D: Lista de textos usados para construir el modelo inicial ‘red de  
representación artística de lo afro’**

- Adoum, Jorge Enrique. “Nicolás Guillén en la Pampa Salitrera”. *El Siglo*. Santiago de Chile, 29 de nov. 1946. 12
- Aguirre, Mirta. “Pólvora en Salvas”. *Hoy Domingo Magazine*. I (2) 20 dic. 1959. 2.
- Alegría, Ciro. “Entrevista con Salvador Bueno”. *Carteles XXXV* (5), 31 Ene. 1954. 100
- Amado, Jorge. “Carta al Poeta Nicolás Guillén en el día de su Cincuentenario”. *La Última Hora*. II (28), 14 ago., 1953. 8-50.
- Amorim, Enrique. “Presentación a Nicolás Guillén”. *Tribuna Salteña*. 5 mar., 1947. 20
- Aragón, Louis. “Un Soneto de Nicolás Guillén”. *Hoy Magazine*. 9 de ene., 1949. 5
- Arozarena, Marcelino. “El antillano Domador de Sones”. *Revista América*. XVII, 1,2. 1954 37-42.
- Augier, Ángel. *Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial Unión. 1971.
- Ballagas, Emilio. “Nicolás Guillén y el Mensaje Inédito”. *Diario de la Marina*. 29 de dic. 1931. 10.
- Bandeira, Manuel. “Homenaje a Guillén y a Cuba en el Brasil”. *Hoy Magazine*. 11 de ene., 1948. 5.
- Barnet, Miguel. “Entrevista”. *Caravelle* 16 (Número especial dedicado a Cuba), 1971. 222.
- Blanco, Andrés Eloy. “Saludo a Nicolás Guillén”. *El Universal*. 22 de nov., de 1945. 15
- Boti, Regino E. “El Verdadero Son”. *Diario de la Marina*. 29 de set. 1930. 18
- Branche, Jerome. *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*. Columbia: Missouri University Press, 2006.
- Carpentier, Alejo. “La Rue Fontaine, Calle Cubana”. *Revista Carteles*. 9 de oct., 1932. 16
- . “Lo real Maravillosos y América Latina”. *Combat*, Paris, 6 de octubre de 1967
- . “Prólogo”. *Ecue Yamba –O*. La Habana: Arte y Literatura, 1977. I-XI.
- Coulthard, Georges Robert. “Nicolas Guillen and West Indian Negritude”. *Caribbean Quarterly* 16. 1. 52-57.
- DeCosta-Willis, Miriam. “Can(n)on Fodder: Afro-Hispanic Literature, Heretical Texts, and the Polemics of Canon-Formation.” *Afro-Hispanic Review* 19.2 (2000): 30- 38.
- Depresté, René. “Hello and Goodbye to Negritude”. *Africa in Latin America*. New York: Holmes & Meier, 1984. 251-272.
- . “Nicolás Guillén: Orfeo Negro de Cuba”. *La Gaceta de Cuba*. 8, 74. 10
- Droguett, Carlos. “Un Poeta de nuestro Tiempo”. *Periódico Extra*. 19 de ago., de 1946. 27
- Duncan (2005) “El Afrorealismo: una dimensión nueva de la literatura latinoamericana.” *Itsmo*. Jan. 25 de 2005.  
<http://collaborations.denison.edu/istmo/n10/articulos/Afrorealismo.html>
- Ehremburg, Ilya. “La Poesía de Nicolás Guillén”. *La última Hora* 3, 6. 6-7
- Feijoo, Samuel. “El Son en la Letra”. *Revista Signos* 1, 3. 198-201.

- Fernández de Castro, José Antonio. *Tema negro en las Letras de Cuba (1608-1935)*. La Habana: Mirados, 1943.
- Finn, Julio. *Voices of the Negritude: with an Anthology of Negritude Poems Translated from Portuguese, French and Spanish*. London: Quarter, 1988.
- García Caturla, Alejandro. *Prosa de Prisa*. La Habana: Universidad de las Villas, 1962.
- González Tuñón, Raúl. "Guillén Entero". *Hoy Magazine*. 7 de ene. 1947. 5.
- Handelsman, Michael. *Lo Afro y la Plurinacionalidad: el Caso Ecuatoriano visto desde su Literatura*. University of Missouri: Romance Monographs, 1999.
- Hays, H.R. "Nicolás Guillén y la Poesía Afrocubana". *La Última Hora* 2, 23. 8-29
- Hughes, Langston. "Sobre Guillén". *The Crisis*. Nov. de 1948. 336.
- Jackson, Richard. «Literary blackness and literary Americanism: toward an Afro model for Latin-American literature», en *Afro-Hispanic Review*, n. ° 1 (2), Columbia, mayo 1982, pp. 5- 11.
- . "The Afrocriollo movement revisited", en *Afro-Hispanic Review*, n.º 3 (1), Columbia, January 1984, pp. 5- 9.
- . *Black Writers and the Hispanic Canon*. New York: Twayne, 1997.
- Jahn, Janheinz. *Neo African Literature (a History of Black Writing)*. New York: Editorial Grove Press. 1969.
- Kesteloot, Lilyan. *Anthologie Negro-Africaine*. Verviers (Belgium). Ed. Marabout Université. 1967.
- Lamar Schewer, Alberto. "La Musa Mulata". *El País*. 16 de nov. 1961. 34
- Latcham Alfaro, Ricardo. "Nicolás Guillén". *La Nación*. 19 de ago. 1946. 67
- Lewis, Marvin. *Afro Hispanic Poetry 1940-1980: from slavery to Negritude in South American Verse*. Columbia: University of Missouri Press, 1983.
- Lins Do Rego, José. "Saludo a Nicolás Guillén". *O'Globo*. 2 nov. de 1947. 97
- Marinello, Juan. "Hazaña y Triunfo Americanos de Nicolás Guillén". *Literatura Hispanoamericana*. México: UNAM, 1937.
- Márquez, Robert. "Introducción a Guillén". *Casa de las Américas*. 11, (65,66). 136-142
- Martínez Estrada, Ezequiel. "Nosotros, Vosotros y Ellos". *La Poesía Afrocubana de Nicolás Guillén*. La Habana: Edit., Unión, 1967. 19-28.
- Melon, Alfred. "Guillén, el Poeta de la Síntesis". *Revista Unión* 9, 4. 96-132.
- Neruda, Pablo. "Discurso de Despedida a Nicolás Guillén". *Periódico Hoy*. 21 de ene., de 1947. 26
- Ortiz, Fernando. "Motivos de Son, Reseña". *Archivos del Folklore Cubano* 5, 3. 222.
- Poniatowska, Elena. "Entrevista con Alejo Carpentier". *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1985. 108-118.
- Ruffinelli, Jorge. *Poesía y Descolonización: Viaje por la Poesía de Nicolás Guillén*. México D.F.: Universidad Veracruzana-Oasis, 1985.
- Roumain, Jaques. "Una Embajada Histórica". *Hoy*. 23 de set., de 1942. 35
- Sabat Ercasty, Carlos. "Presentación". *Nicolás Guillén*. La Habana: Editorial Unión. 1971. 253-254.

- Salazar, Adolfo. "El Son en las Fritas". *El Sol*. 29 de jul., de 1930. 65.
- Sosa, Jesualdo. "Nicolás Guillén y España". *Última Hora*. 2, 23. 22
- Unamuno, Miguel de. "Carta". *Songoro Cosongo y otros Poemas*. La Habana. Edit. La Verónica, 1942. 9-10
- Vasconcelos, Ramón. "Motivos de Son". *El País*. 6 de jun., de 1930. 18
- Vitier, Cinto. *Lo Cubano en la Poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.

# Notas

## Introducción

<sup>1</sup> Este es un neologismo creado sobre el neologismo de Richard Dawkins. Desde luego, intenta darle pistas al lector sobre la dirección del trabajo. Nuestra revisión está más ligada hacia los aspectos simbólico-culturales y a su transmisión, que a las implicaciones biológicas, sobre todo de procesos raciales y étnicos. En ese sentido, la visión de lo afro, de lo cultural y de lo artístico en este trabajo tiene que ver con procesos de transmisión cultural como los señalados por Dawkins en su ya famoso *The Selfish Gene* o por Cavalli Sforza en *Cultural Transmission*.

<sup>2</sup> Según Santiago Castro-Gómez, “La transdisciplinariedad no se alimenta de intercambiar datos entre dos o más disciplinas, dejando intactos los ‘fundamentos’ de las mismas. Por el contrario, la transdisciplinariedad afecta el quehacer mismo de las disciplinas porque incorpora el principio del *tercio incluido*. Mientras que las disciplinas trabajan con el principio formal del *tercio excluido* (A no puede ser igual a -A), la transdisciplinariedad incorpora la idea de que una cosa puede ser igual a su contrario, dependiendo del nivel de complejidad que estemos considerando” (*Descolonizar* 86)

<sup>3</sup> Patrick Stevenson, en su texto “The Landscape of Digital Humanities “ dirá, citando a Todd Presner que “Digital Humanities is not a unified field but *an array of convergent practices* that explore a universe in which: a) print is no longer the exclusive or the normative medium in which knowledge is produced and/or disseminated; instead, print finds itself absorbed into new, multimedia configurations; and b) digital tools, techniques, and media have altered the production and dissemination of knowledge in the arts, human and social sciences. [Emphasis in the original]” (20-21). Y continúa, citando esta vez a *Digital Humanities Quarterly* “Digital humanities is a diverse and still emerging field that encompasses the practice of humanities research in and through information technology, and the exploration of how the humanities may evolve through their engagement with technology, media, and computational methods” (21-22). En esos sentidos, el presente trabajo explora diferentes formas de clasificar, analizar y visualizar la información literaria, artística y cultural. Así, intentamos buscar otras formas de desarrollar las humanidades, aprovechando los desarrollos computacionales y comunicativos.

## Capítulo 1

<sup>4</sup> El trabajo de Restrepo, “El giro al multiculturalismo...”, así como el de Wade “Ethnicity and Multiculturalism...”, son fundamentales para entender cómo la coexistencia de la gente “negra” junto con lo indígena ha sido determinante para la formación de una cultura afro-andina y afro-latinoamericana.

<sup>5</sup> Este sería el caso particular no sólo de una locación y un espacio, sino la característica de un momento como el de la globalización en el que hay una conexión constante y determinante entre lo que se presume como global y aquello que se considera local. Igual sucede con la construcción de identidades: un proceso en el que se dan cita elementos tradicionales y no tan tradicionales, anclados por relaciones complejas siempre cambiantes. En el caso particular de este trabajo, se considera que es difícil hablar, hoy en día, de un espacio no conectado a esa red de intercambios. Ya sea desde el punto de vista económico, social, cultural, artístico,

académico, etc., los espacios contemporáneos están conectados o, si no, están siendo conectados constantemente.

<sup>6</sup> Aquí el concepto de raza juega un papel determinante. Un concepto que ha sido tradicionalmente asociado con componentes biológicos y concretos como el color de piel, tipo de cabello, tipo de sangre y componentes genéticos. Algunos académicos contemporáneos como Liberman and Reynolds (158) argumentan que en la década de los ochenta más del 50 % de los antropólogos biologists consideraban que la raza como un componente biológico existía en la especie humana. Por otra parte, antropólogos culturales como Peter Wade argumentan que lo que llamamos raza es un constructo socio-cultural incorporado en las estructuras físicas de nuestro cuerpo, y, por lo tanto, identificado como un componente físico-biológico (158). Esta última es la perspectiva que abrazamos a lo largo del trabajo como argumento para explicar por que lo llamado afro ha sido 'corporeizado' a pesar de ser un constructo socio-simbólico que va cambiando de acuerdo a los elementos contextuales.

<sup>7</sup> A lo largo del trabajo, el concepto de narrativa es tomado en el sentido de discurso, de estructura discursiva que por su carácter simbólico es susceptible de ser transmitida e incorporada no sólo en objetos externos sino, además, en las prácticas humanas cotidianas así como en sus estructuras mentales. El concepto de narrativa y el de imagen serán complementarios, sobre todo porque es gracias a una narrativa o a un grupo de narrativas particulares que se logra construir una imagen cultural y social de ciertos valores, grupos o personas. En ese sentido, una narrativa es una estructura discursiva (simbólica) que puede estar formada por imágenes visuales, descripciones verbales, imágenes literarias –basadas en la utilización artístico-cultural de la lengua-, cuya consolidación en un momento dado permite la construcción de una imagen más o menos general, de un juicio o una concepción sobre un tema particular. Así, los conceptos de narrativa e imagen serán muy cercanos al de imaginario social entendido, desde la perspectiva de Fressard como un “magma de significaciones imaginarias sociales” (1)

<sup>8</sup> A propósito de la discusión sobre las teorías de la representación en el ámbito literario y artístico, es importante seguir a la escuela materialista proyectada de una u otra forma por George Lukacs, y sus transformaciones-evoluciones en Lucienne Goldmann, Julia Kristeva, Roland Barthes y Pierre Bourdieu entre otros, así como las discusiones semióticas de las escuelas francesa, rusa y anglosajona. Desde luego, el materialismo inicial queda desdibujado por una concepción relacional cuyo nivel simbólico-constructivista se convierte en la base para el entendimiento de las dinámicas artísticas de la representación. Eso es, por lo menos, lo que se puede leer en Bourdieu y su propuesta de análisis del campo cultural.

<sup>9</sup> A este respecto es importante revisar las propuestas de Valentin Mudimbe en *The Invention of Africa*, así como la de Anthony Appiah en *In my Father's House*, quienes desde una perspectiva crítica y postcolonial adoptan una posición de cuestionamiento hacia la visión que sobre África y que desde África se ha construido a nivel filosófico y cultural. Otra fuente importante a nivel de los estudios hispánicos, referidos específicamente a la literatura hispánica y a la representación de lo afro o de lo negro en la misma, es el trabajo del profesor Jerome Branche: *Colonialism and Race in Luso Hispanic Literature*.

<sup>10</sup> El ya clásico trabajo de Paul Gilroy (1997) en relación con el Atlántico como espacio de conformación de una cultura afro, así como el del profesor Bakpetu Thompson (1987) referente también a la diáspora como un proceso que se puede rastrear hasta la conformación de las naciones americanas y que, de una u otra forma se extiende hasta nuestros días, así como el trabajo narrativo de Lawrence Hill (2007), quien a través de la forma novelística y de una intensa investigación como trasfondo, se permite revelar los intrincados

flujos que constituyen eso que contemporáneamente conocemos como afro, son fuentes iluminadoras para entender el problema de las diversas líneas culturales confluyendo en la formación o en la emergencia de un sistema cultural como lo afro en las Américas.

<sup>11</sup> Recordemos que Du Bois renuncia a la nacionalidad estadounidense y se hace ciudadano Ghanés. Esto se considera un golpe simbólico que se constituye en respuesta a la búsqueda moderna de su identidad. De igual manera, se convierte en renuncia a la doble moral por parte del país del norte, en el que los sujetos viven la discriminación pero hacen parte, al mismo tiempo, de una narrativa de 'libertad' e 'igualdad'.

<sup>12</sup> En este sentido, el cimarronaje se convierte en un modelo inicial de la coexistencia no sólo entre africanos esclavizados que han escapado de sus amos para conformar la resistencia, sino entre éstos, los indígenas, los criollos y algunos españoles contra-hegemónicos que intentan desestabilizar el sistema colonial. A pesar de que en muchos de los documentos históricos que dan cuenta de los llamados palenques, pueblos de morenos o pueblos de cimarrones, presentan los elementos diversos a los que hacemos referencia, el imaginario general sobre el cimarrón, sobre el esclavizado y, por lo tanto, sobre el afro-descendiente tiene que ver con la imagen que se construye sobre tal grupo: la marca de lo negro, y de lo descendiente de África como un lugar exótico, lejano, cuando no salvaje. Dentro de la extensa literatura sobre el cimarronaje es recomendable revisar Jane Landers y Jean-Pierre Tardieu entre otros.

En este sentido, la propuesta del cimarronaje como el resultado de la reunión no sólo de esclavos fugados sino como espacio donde confluían indígenas, los afro descendientes esclavizados y escapados, así como un componente de sujetos criollos –femeninos y masculinos-, se unen en la configuración de los pueblos de morenos y en los palenques. A propósito ver los trabajos de Jane Landers (2004) y de Adriana Nevada Chávez (2004)

<sup>13</sup> Este carácter, que aparenta ser exclusivo, es compartido con grupos como los hindúes traídos al Caribe a través del *Chattel Slavery*, una práctica muy común en regiones cercanas a lo que ahora se conoce como Trinidad y Tobago o las Guayanas en la parte nororiental de Latinoamérica. Es importante señalar, por ejemplo, cómo algunos teóricos afrocéntricos y pan-africanistas sostienen la hipótesis de que estos grupos migrantes esclavizados en el Caribe hacen parte de la diáspora africana. No obstante muchos de ellos, dada su tradición cultural y su pertenecía territorial al sur del Asia no se auto-consideran pertenecientes a dicha categoría identitaria.

<sup>14</sup> Este concepto se refiere a la categoría acuñada por el filósofo francés Marc Auge y su revisión antropológica de los lugares y los no-lugares. El Caribe, por ser un espacio de mediación entre diferentes locaciones continentales, se convierte en un no-lugar que puede identificarse con la dinámica compleja a la que alude Benítez Rojo en su *La Isla que se repite*. En ese sentido, el Caribe es el no-lugar en el que se encuentran varias líneas de representación y temporalidad.

<sup>15</sup> Esta es una anécdota que Fanon cuenta a lo largo de su texto *Piel negra, máscaras blancas*. Pero no es sólo su anécdota personal sino que parece un lugar común en el imaginario social francés. Al menos eso es lo que demuestra el análisis que el mismo Roland Barthes lleva a cabo sobre la imagen de un soldado negro haciendo la venia 'francesa', en su ya clásico texto *Mitologías*. La significación final del análisis tiene que ver con una revisión de lo negro en la cultura francesa y, por lo tanto, en buena parte de la cultura occidental del siglo XX.

## Capítulo 2

<sup>16</sup> Estos procesos se pueden rastrear desde diferentes disciplinas, autores y textos. Uno de los textos pioneros en indicar el poder de los medios de comunicación en la consolidación de una “aldea global” fue el de Marshall McLuhan *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* (1967), así como su libro inicial *Understanding Media: The extension of Man* (1964). De otra parte teóricos como Arjun Appadurai en su ya clásico *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) así como en varios de sus artículos investigativos, analiza la incidencia de la tecnología y la información en el desarrollo de una globalización cuya característica es el protagonismo de la imaginación, perspectiva que discutiremos más adelante en el presente capítulo. Asimismo, desde la perspectiva económica, Saskia Sassen propone una lectura de la movilidad global (de personas y símbolos) en su clásico texto *Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money* (1998). Desde Latinoamérica Nelly Richard con su texto “Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, también presenta una visión de esa movilidad desde la región, así como una crítica a los procesos que la misma implica. En esa línea crítica encontramos el trabajo de Bernardo Sabercrauseux, *Nación y cultura en América Latina: diversidad cultural y globalización* (2002), entre otros muchos que presentan la globalización y sus características desde perspectivas complejas.

<sup>17</sup> Aquí es importante aclarar que ésta es una característica y una dinámica que funciona para las diferentes culturas, identidades y sistemas culturales contemporáneos. Infortunadamente, debido a limitaciones de espacio, así como a exigencias metodológicas, focalizaremos las mismas en el desarrollo de la dinámica de lo afro como representación artística de interés central para el trabajo.

<sup>18</sup> Víctor Bretón en su libro *Ciudadanía y Exclusión: Ecuador y España Frente al Espejo* (2007), es uno de los que hace señalamientos importantes alrededor de iniciativas como las mencionadas. Al respecto sugiere que “la propuesta que más publicidad ha tenido es la creación de comarcas y palenques negros, sobre todo, la propuesta de crear ‘La Gran Comarca del Norte’ en los cantones Eloy Alfaro y San Lorenzo de la provincia de Esmeraldas. La Gran Comarca que incluiría a negros y a indígenas del norte de Esmeraldas les brindaría un ‘territorio propio’ para ‘afianzar’ nuestra identidad étnica y cultural y mantenernos...como pueblo culturalmente diferenciado’, tener ‘poder político-administrativo y representación en el Estado.” (165). Desde luego estas son iniciativas que datan desde tiempos coloniales, tal y como lo propone O’Toole en su texto “‘In a War against the Spanish’: Andean Protection and African Resistance on the Northern Peruvian Coast” (2006), quien estudia las relaciones complementarias que entablan indígenas y afro-descendientes en la costa peruana durante la colonia.

<sup>19</sup> Así es, por lo menos, como Norbert Elías caracteriza el tiempo en su completo y ya clásico ensayo sobre la materia: *Sobre el Tiempo* (1989). A lo largo del presente capítulo retomamos varias de sus ideas y las revisamos en función del objeto central del trabajo en general.

<sup>20</sup> Rituales como los de la cosecha o los de celebraciones religiosas y nacionales podrían considerarse como extraordinarios en tanto su periodicidad es mayor que, por ejemplo, los rituales cotidianos llevados a cabo por los habitantes de una ciudad x. No obstante, son medidas de tiempo relacionadas con procesos socio-naturales.

<sup>21</sup> La destrucción supone la adopción de otra cosa, así como la consolidación de un antes y un después, de un estado permanente cambiado por otro estado permanente.



<sup>22</sup> Revisar el concepto de afro-indígena para la región andina, trabajado por Eduardo Restrepo, en su artículo “El ‘giro al multiculturalismo’ desde un encuadre afro-indígena” (2007). Así mismo, los trabajos de Peter Wade (2003) señalan la coexistencia, convivencia e imposibilidad de entender una de las matrices culturales (lo afro por ejemplo) sin considerar la otra (lo indígena).

<sup>23</sup> La simulación para Sarduy es un proceso que “conecta, agrupándolos en una misma energía (...) fenómenos disímiles procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos, que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco...” (7).

<sup>24</sup> Además de los trabajos de Bastide (1958 y 1974), las investigaciones recientes acerca de la transformación, permanencia y reactualización de los ritos africanos, católicos e indígenas en el Brasil llevadas a cabo por Reginaldo Prandi (1991, 2004), son importantes y de interés para profundizar en este tema.

<sup>25</sup> Ejemplo de ello son las caracterizaciones teóricas y las aproximaciones que hemos señalado con anterioridad respecto a considerar la globalización como un proceso cultural en el que se incrementa la velocidad, el movimiento y la comunicación. Retomar los autores citados al inicio de este trabajo, además de la creciente e importante lista de lecturas que al respecto proveemos al final del trabajo.

<sup>26</sup> El artículo de Paul Johnson “Is there a Moral Basis for Capitalism” que apareció en 1964 en *Democracy and Mediating Structures*, ilumina de forma muy interesante cómo se ha desarrollado esa moral del capitalismo que se inserta contemporáneamente en los procesos culturales más minúsculos.

<sup>27</sup> El concepto de mimesis lo retoma del clásico texto de Aristóteles, *La Poética*, en el que la mimesis se considera no sólo como la imitación sino, básicamente la representación. Este último concepto implica procesos más complejos a partir de los cuales los artistas (los trágicos en particular, desde la perspectiva del texto aristotélico), logran hacer presente las acciones humanas que constituyen la cultura.

<sup>28</sup> Este concepto ha sido trabajado por el autor en varios de sus textos, pero en el que lo desarrolla plenamente es en su libro *Sémantique de l' action* de 1977, traducida al español como *El Discurso de la Acción* en 1988. Tal concepto implica la apropiación así como la sistematización lingüística y discursiva de la acción. Ésta debe ser entendida como proceso desarrollado por agentes, quienes la llevan a cabo de forma voluntaria. Tal proceso se diferencia del acontecimiento que, según Ricœur, es externo a la voluntad del agente, o, por lo menos, no hay agente conocido que lo produzca.

<sup>29</sup> Esos materiales en sí mismos son culturales y afectados por valores, cuyo carácter es cultural también. Desde luego, el barro o la arcilla, así como el oro pueden ser iguales en todos los rincones de la tierra, pero son usados y significan cosas diferentes en los diferentes espacios culturales en los que se ponen en acción.

<sup>30</sup> Algunos de esos puntos son, por ejemplo, su visión conservadora inicial del tiempo como un elemento externo que necesita ser comprendido –y que de hecho lo es, según su propuesta- a través de las metáforas narrativas que creamos cotidianamente. Así mismo, la excesiva importancia otorgada a lo lingüístico como forma de representar los procesos culturales. De otra parte, dependencia en lo literario para explicar procesos culturales que podrían ser demostrados con ejemplos de la cultura popular, por ejemplo.

<sup>31</sup> Este modelo será desarrollado más adelante y profundizaremos no sólo en sus constituyentes sino, sobre todo, en su funcionamiento y lectura. Es importante aclarar, desde ahora, que el modelo está basado en la

lectura y sistematización de más de cien textos relacionados con la representación de lo afro en Latinoamérica entre los años veinte y cincuenta.

<sup>32</sup> Esta ha sido una discusión amplia y de largo aliento en el contexto filosófico, artístico y científico en Occidente. Fuentes como Aristóteles o Platón son fundamentales para el entendimiento de la discusión. Debate en el que cada uno de ellos propone formas de entender la Imaginación y la fantasía bien como facultades, bien como procesos de creación de imágenes. Igual sucede en la Edad Media en la que los postulados agustinianos, así como los tomistas, consideraban a la fantasía como más vinculada con lo intelectual o, por otra parte, como facultad perteneciente a lo sensible: una fantasía sensible y una fantasía intelectual. Asimismo, en algunos momentos históricos se cuestiona el carácter de la imaginación y de la fantasía: algunos las consideran facultades productivas y otros meramente reproductivas (receptivas). Todo ello será importante para la consideración romántica de dichos conceptos, aportando a la consolidación de los tratados kantianos y los llevados a cabo por Hume, así como toda la influencia sobre las concepciones de la creación, la percepción y la imaginación hasta nuestros días. Desde luego, esas facultades, gracias a la influencia romántica, comenzaron a ser vistas como poseídas especialmente por los escritores, poetas y artistas, concepción que poco a poco comienza a ser nuevamente superada. Un texto que muestra la forma en la que la visión sobre la imaginación ha cambiado es el de Maurizio Ferraris, *La imaginación* de 1999.

<sup>33</sup> Este es el subtítulo de su trabajo, en el cual el concepto de diversidad cultural, así como el de espesor cultural (referentes a la posibilidad de encontrar diferentes niveles culturales en espacios diversos como Latino América) son fundamentales para el desarrollo de su propuesta.

<sup>34</sup> Estos juicios intelectuales y políticos del grupo de estudios decoloniales y, específicamente de Escobar, están basados no sólo en los procesos políticos latinoamericanos –con Evo Morales, Hugo Chávez y Rafael Correa como cabezas visibles de los mismos-, sino, sobre todo por las movilizaciones indígenas, afrodescendientes y campesinas que reclaman y proponen proyectos diferentes a los que el Banco Interamericano de Desarrollo, así como el Fondo Monetario Internacional imponen a las naciones en desarrollo. Desde luego, estas observaciones son anteriores a los procesos de levantamientos civiles y movimientos sociales que se están llevando a cabo en África, el Medio Oriente y Europa.

### Capítulo 3

<sup>35</sup> En una definición que podríamos llamar ‘no inflexible’ de los conceptos de inter, multi y transdisciplinar, Sotolongo y Delgado (2006) afirman que “(...) reconocemos a la *transdisciplina* como el esfuerzo indagatorio que persigue obtener “cuotas de saber” *análogas* sobre *diferentes* objetos de estudio disciplinarios, multidisciplinarios o interdisciplinarios –incluso aparentemente muy alejados y divergentes entre sí– articulándolas de manera que vayan conformando un corpus de conocimientos que trasciende cualquiera de dichas disciplinas, multidisciplinas e interdisciplinas. El enfoque ‘de la Complejidad’, la Bioética Global, el holismo ambientalista, entre otros, se ofrecen como ejemplos de la transdisciplina.”(15). Esta es una definición amplia, relacional y debatible, pero que evidencia las discusiones contemporáneas en relación con las diferencias metodológicas y de colaboración metodológica entre las ciencias. Otra fuente importante que merece ser revisada es el trabajo de Santiago Castro-Gómez, y su propuesta epistémica referente a la transdisciplinar y a lo trans-cultural. Al respecto ver “Descolonizar la universidad...”

<sup>36</sup> A propósito, esta discusión continúa candente en la actualidad. Trabajos como el señalado de Pedro Luis Sotolongo y Carlos de Jesús Delgado, así como el de Roberto Fernández Retamar, *Pensamiento de Nuestra América* (2005), o el trabajo ya clásico de Arturo Escobar, *La Invención del Tercer Mundo* (1996), muestran

las líneas de una discusión que cuestiona los paradigmas científicos tradicionales, basada en la consideración compleja de los objetos y sistemas humanos y sociales.

<sup>37</sup> Esto sin olvidar que la relatividad y obsolescencia de los roles sujeto-objeto en la dinámica investigativa están dadas por los propios paradigmas críticos y reflexivos. El asunto es mucho más marcado en las ciencias sociales y humanas, en las que el llamado sujeto de investigación termina haciendo parte del suficiente nombrado objeto investigado. Aunque la complejidad ha abordado la multi-dimensionalidad y ha resuelto en parte el problema a través de la consideración de las escalas sistémicas, hasta el momento de esta investigación no conocemos un documento que trabaje el problema a profundidad.

<sup>38</sup> Recordemos la referencia de capítulos anteriores respecto a la imposibilidad de entender lo que ha sido llamado afro en Latinoamérica sin el entendimiento de las relaciones, algunas veces tensas, otras complementarias y otras completamente superpuestas entre el sistema cultural indígena y el negro-africano. Asimismo, es importante recordar la importancia de lo multi-temporal en cruce y coexistencia para la formación de imágenes culturales como la de lo afro.

<sup>39</sup> No es casual que los dos artistas nombrados como ejemplo sean cubanos. Más adelante, en el presente capítulo, mostraremos cómo Cuba juega un papel determinante en la red del sistema cultural afro, en su formación y en su diseminación.

<sup>40</sup> Al respecto revisar los trabajos de Joseph Novak y su equipo de Cornell University. Entre ellos: *Learning, Creating, and Using Knowledge* (1998), y “Concept Maps: Theory, Methodology, Technology” (2004). También resultan importantes los trabajos de Davis Ausubel, entre ellos *School Learning: An Introduction to Educational Psychology* de 1969.

<sup>41</sup> Una buena aproximación al proyecto es la hecha por Pablo Castells en su texto “La web Semántica”, texto que se encuentra en su página personal (<http://arantxa.ii.uam.es/~castells/publications/castells-uclm03.pdf>), así como el incuestionable testimonio del mismo creador de la red, Tim Berners-Lee, quien habla sobre sus proyectos en su texto *Weaving the Web*, de 1999.

<sup>42</sup> Cabe resaltar nuevamente que como herramientas complejas y, por lo tanto, como herramientas metodológicas transdisciplinarias, no excluyen los métodos y las metodologías anteriores. Por el contrario, las potencian y las aprovechan a través de la posibilidad de extensión y abarcabilidad que les ofrecen.

<sup>43</sup> Desde luego, “casi cualquier rol” implica que no sería muy claro sostener que un objeto llamado *Azul* creó a un sujeto llamado Rubén Darío. Desde una perspectiva física eso sería obviamente imposible. No obstante la flexibilidad del sistema –por tratarse de una perspectiva en la que la materia prima es la información– sí permite mostrar casos como aquellos en los que los objetos simbólicos crean la imagen (simbólica) de un sujeto discursivo, cuyas características están reunidas en un sujeto de carne y hueso. En el caso de disciplinas como la historia o la literatura, lo que tenemos en los presentes de cada uno de los analistas de información (historiadores, críticos, analistas discursivos, etc.) es precisamente un mundo de sujetos constituidos simbólicamente. En ese caso el Rubén Darío de *Azul* es un sujeto simbólico particular construido a través de sus textos y de sus documentos. Desde luego, aquí se escuchan los ecos de una larga tradición literaria, desde Cervantes hasta Borges, y la creación de mundos informativos que desafían la realidad tal y como ha sido organizada.

<sup>44</sup> Este punto es bastante interesante no sólo para las ciencias humanas o sociales sino para las ciencias en general. A través de herramientas como ésta los paradigmas de la reflexividad, muy en boga actualmente, cobran no sólo mayor importancia sino que se hacen tangibles, perceptibles y en sí mismos representables a través de la visualización. A propósito de la discusión sobre la reflexividad y los métodos investigativos en ciencias sociales y humanas, ver Bourdieu Pierre, *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad* (2003).

<sup>45</sup> Esta idea está inspirada no sólo en el comportamiento del modelo mismo sino en la afirmación ya clásica del sociólogo estadounidense William Isaac Thomas (1928), en su texto *The Child in America*. Él afirma que “if men define the situations as real they are real in their consequences” (572). En ese sentido, las situaciones no son reales en sí mismas, llegan a ser reales.

<sup>46</sup> Gaphi es una herramienta *open source* diseñada para hacer análisis de gráficos y manipular redes de contenido. Como todas las herramientas de su tipo, la idea básica sobre la que se construye es la colaboración y, sobre todo, la ampliación por parte de los usuarios. Para profundizar y conocer la herramienta se puede visitar <http://gephi.org/>

<sup>47</sup> A este respecto ver el texto de Quince Duncan (2005) “El Afrorealismo: una dimensión nueva de la literatura latinoamericana.”

<sup>48</sup> Entre otros, revisar Branche, Jerome (2006), Ruffinelli, Jorge (1985) o Cole, George (2008)

<sup>49</sup> Revisar el popular prólogo de su novela *El Reino de este Mundo*, publicada en 1949, así como “De lo Real Maravillosos Americano”, publicado originalmente en *Tientos y Diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.

<sup>50</sup> Es muy importante anotar que Costa Rica es un país centro americano que se considera habitado por una mayoría ‘Blanca-Mestiza’ que constituye el 95% del total de la población del país. Frente a ello, el componente afro –entre los que se cuentan los negros y los mulatos- es de apenas 3% de la población. Esto es al menos lo que señalan documentos como el del Centro Centroamericano de Población; Instituto Nacional de Estadística y Censos, o los informes del PEN (Programa Estado Nación) que brinda estadísticas e información respecto a diferentes aspectos de países centroamericanos. Para mayor información visitar el sitio web <http://www.estadonacion.or.cr/index.php/inicio>

## Capítulo 4

<sup>51</sup> Al respecto revisar trabajos como el del profesor Reiland Rabaka (2009), *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition, from W.E.B. Du Bois and C.L.R. James to Franz Fanon and Amílcar Cabral/Reiland Rabaka*; el de Julio Finn (1989), *Voices of Negritud*, el de Jean-Marie Abanda Ndengue (1970) *De la négritude au négritisme: essays polyphoniques*. Cada uno de ellos muestra una visión particular del asunto pero con coincidencias significativas.

<sup>52</sup> En este punto es interesante revisar el trabajo de Arturo Escobar respecto a la invención del tercer mundo como estrategia expansionista e imperial en los procesos geo-políticos impuestos a los países y culturas “externas” o a los espacios marginales existentes aún dentro del llamado primer mundo. Ver el texto de Escobar citado arriba.

<sup>53</sup> Para encontrar un muy interesante y ya clásico análisis del asunto, es importante revisar el texto de Jean Franco, *The Decline and Fall of the Lettered City* (2002). Allí hace un análisis que rebasa los límites tradicionales de lo literario, conectando el análisis de la representación cultural con el de lo político a nivel global.

<sup>54</sup> Esta revista, publicada por diez años (1953-1963), se erige como resultado del “Congreso por la libertad de la cultura” (organizado en Berlín en 1950), a partir del cual se busca establecer “resistencia” hacia los órganos de publicación y las revistas de izquierda que en Latinoamérica estaban completamente dominadas por el “comunismo-totalitarismo”, según el punto de vista de los intelectuales reunidos en el congreso. Además del texto de Franco, para profundizar más en el tema es importante revisar el trabajo de Marta Ruiz Galvete, aparecido en *El argonauta español* (2006).

<sup>55</sup> Estas categorías fueron mayoritariamente utilizadas para designar lo no universal en el arte y, por lo tanto, lo “sin importancia”. Unas de las manifestaciones que mayor predominio tuvieron en la consideración folclorista –localista– fueron las de los pueblos negros a lo largo del mundo que, paradójicamente, constituyeron una red global de relación artístico-cultural. Ese es, precisamente, uno de los focos de interés del presente trabajo.

<sup>56</sup> Además de todos los elementos descritos dentro del texto, es importante tomar en cuenta la influencia de discursos como el marxismo que se convierte en una meta-narrativa transnacional y, por lo tanto universal. A partir de la consideración de la clase como una categoría universal, y de la clase obrera como el estrato social que podría y tendría la obligación moral de cambiar la dinámica del sistema capitalista. Desde luego un discurso como este impacta a los intelectuales en particular, permitiendo la lectura del proyecto desde perspectivas tan especiales como las de los estudiantes africanos, caribeños y latinoamericanos en París.

<sup>57</sup> La visión afro-céntrica, por ejemplo, cuestiona esta perspectiva desde la adopción de otra narrativa que explica la hegemonía del antiguo Egipto y de los nubios como culturas que engendraron y, en algún momento, desafiaron las lógicas greco-latinas. Aunque los fenómenos enunciados escapan al foco temporal del presente trabajo, sus ecos en la actualidad nos obligan a volver la mirada, comprobando la complejidad no sólo en la construcción de narrativas como estas, sino en su transmisión. Lo importante, desde la perspectiva del presente trabajo, no es determinar los turnos de existencia o el poderío imperial desarrollado por cada tronco cultural, sino mostrar cómo la existencia de una idea cultural como la de lo afro depende de la interacción compleja de elementos no sólo pertenecientes al sistema sino, sobre todo “ajenos” al mismo.

<sup>58</sup> La dinámica descrita, realmente obedece al concepto medieval de *Traslatio imperii*, cuya función fundamental era establecer una predominancia del poder imperial sobre el poder eclesiástico. La misma dinámica surge en la argumentación de lo pan-africano y su relación hereditaria con el antiguo Egipto. Revisar el texto de Jacques Le Goff referente a la civilización e imaginación medieval.

<sup>59</sup> A este respecto hay una rica tradición de trabajos y estudios sobre los cimarrones. Unos de los más interesantes desde la perspectiva del presente trabajo son el de Jane Landers. “La cultura material de Los cimarrones: Los casos de Ecuador, La Española, México y Colombia.” Caseres, Rina. *Rutas de la esclavitud en África y América Latina.*, el de Munanga Kabengele. “Origen histórico del quilombo en África”, Nevada-Chavez, Adriana. “De San Lorenzo de los Negros a Los Morenos de Amapa: Cimarrones veracruzanos”, así como el de Price, Sally. “Sexism and the Construction of Reality: An Afro-American Example”. Otros trabajos

de importancia son los ya clásicos textos de John K. Thornton, específicamente desde la perspectiva de lo africano, así como el texto Schwartz referente a Palmares, uno de los quilombos más importantes, simbólicos y representativos en Latinoamérica.

<sup>60</sup> Esta construcción de la nación dentro de la nación es una de las características fundamentales de lo que, en este trabajo se ha llamado “Temporalidades Múltiples”. Una visión sobre la coexistencia no solo espacial sino temporal dentro de la cultura latinoamericana en general y la afro-hispano-latinoamericana en particular. Esa nación dentro de la nación, esa coexistencia de tiempos en el espacio de los presentes múltiples culturales se consolida como una dinámica afrontada inicialmente por los afro-descendientes traídos al Nuevo Mundo, así como por el resto de grupos contactados en el encuentro, pero que, contemporáneamente, se consolida como una dinámica generalizada gracias a los efectos de la globalización. La estructuración de esta idea recae básicamente en la concepción del tiempo como una dinámica de cruces culturales.

<sup>61</sup> Desde luego, es supremamente importante, para entender esta etapa, la revisión de trabajos como el del filósofo mexicano José de Vasconcelos, quien en 1925 publicó el ensayo “La raza cósmica”. Bajo ese mismo principio nacionalista se construyen las naciones latinoamericanas, mediadas por el ideograma de ‘orden y progreso’. Asimismo, el trabajo de buena parte de la vanguardia latinoamericana de los años treinta está guiado por ese elemento de unificación y sincronización cultural-racial. Dentro de ellos el trabajo de Diego Rivera, Jesús Alfaro Siqueiros y los muralistas en México, o Mario Andrade, Oswald de Andrade y los representantes del Modernismo Brasileiro entre otros, revela no sólo esa dinámica política y cultural, sino el nacimiento de un cierto lenguaje artístico que atraviesa los límites entre las artes.

<sup>62</sup> Este problema se ve agudizado por la disputa que la representación negrista o la llamada poesía mulata cubana desataron a partir de los años treinta, y que hasta bien entrados los años ochenta se seguía discutiendo. El problema básico es la posibilidad o no de representar un concepto o una imagen a la cual, en apariencia, no se pertenece. Para críticos como Marvin Lewis o Richard L. Jackson, la de autores blancos sobre los temas negros en Latinoamérica era una representación que podría considerarse como ‘falsa’ puesto que no mostraban los temas negros desde adentro. A propósito ver: Jackson, Richard L. (1976) *The Black Image in Latin-American Literature*, o Lewis, Marvin A. (1983) *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980. From Slavery to “Negritude”*.

<sup>63</sup> El trabajo de González Echeverría y Roberto Pupo Walker en la *Cambridge History of Latin American Literature, 2nd Vol.*, sobre la literatura Afro Latinoamericana así lo demuestra. La mayoría de trabajos que se reseñan y en los cuales se hace mayor énfasis son precisamente los cubanos. Es innegable la importancia de tal tradición, pero también es importante reconocer otras tradiciones dentro de la búsqueda de la voz afro en América Latina.

<sup>64</sup> Uno de los trabajos contemporáneos más importantes, en donde su figura se analiza a profundidad es el ya clásico de 1993 *Black Atlantic*, del sociólogo británico Paul Gilroy. Una perspectiva adicional y muy bien fundamentada es la del profesor Gordon R. Lewis, especialmente su *An Introduction to Africana Philosophy* (2008).

<sup>65</sup> A este respecto, el impacto de la propuesta Garveyana es no sólo determinante para la consolidación de movimientos de trabajadores a lo largo de Latinoamérica y el Caribe con la creación de la UNIA (*Union Negro International Association*), sino para la representación artística de lo afro. El impacto de tal influencia se

puede revisar hasta nuestros días en textos como *Lemon Blues* (2002) y *Lemon Reggae* (2007), de la escritora Costarricense Ana Cristina Rosi. Asimismo, el trabajo de Quince Duncan que, desde lo que él mismo llama el afro-realismo, se erige como una propuesta importante de lo afro representándose a sí mismo.

<sup>66</sup> Un recuento muy interesante del proceso se puede leer en la nota que desarrolla Ramón Gómez de la Serna (1931) sobre el 'negrismo' en su texto *El Cubismo y otros Ismos*. La versión consultada para este trabajo fue el texto incluido en *Negrismo, negritud, negrólogos. Algunos textos de literatura y crítica*. (2005), coordinado por María Bolaños.

<sup>67</sup> A propósito, ver el ya citado *Colonialism and Race in Luso-Hispanic Literature*, del profesor Branche. En él se dedica un capítulo a escritores del siglo XX, quienes hacen una apuesta por lo nacional y por la unidad, incluyendo lo afro-descendiente como un elemento primitivo. Según Branche, estos autores consideran lo negro más como un aspecto de colección y descontextualización propio de los museos (162)

<sup>68</sup> Aquí hacemos referencia a "Son de negros en Cuba" el texto que Lorca escribe tras su visita a la Habana y su fascinación con la lectura de los textos de Guillén.

<sup>69</sup> Esta afirmación, además de la referencia respecto a su amistad con Desnos, se encuentra en la entrevista que Elena Poniatowska le hace en México en 1963 para la revista *Era*. No obstante la entrevista se encuentra compilada, junto con otras, concedidas por Carpentier durante buena parte de su vida artística, en el libro editado por Virgilio López Lemus. *Entrevistas. Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas, 1985. 108-118.

<sup>70</sup> Para ese momento la publicación de *La Vorágine* y de *Don Segundo Sombra* llamó la atención de los nuevos escritores, deseosos de construir un proyecto nacional que permitiera, al mismo tiempo, la construcción de un campo literario 'autónomo' y con capacidad de interacción –no sólo asimilación- con campos literarios como los reinantes en Europa.

<sup>71</sup> Esta es una de las obras del autor que, según la crítica, se establece como uno de los puntos fundamentales en la representación artística de lo afro en Latinoamérica. No obstante, como el mismo autor lo muestra en el famoso prólogo a la novela, lo que le interesa no es Haití por su ascendencia africana sino por ser uno de los ejemplos claros de la magia y la maravilla propias del continente americano.

<sup>72</sup> Guillén comenzará a desarrollar un tipo de poesía más en el ámbito del discurso anti-imperialista, y, posteriormente una poesía intensamente identificada con el proyecto de la Revolución Cubana. Un proyecto des-racializado y más cercano al proyecto de crítica social y lucha de clases.

Carpentier, por su parte, desarrollará un tipo de novela cuya ruptura ya no está definida por el aspecto técnico vanguardista, ligado a lo étnico-racial, sino por la búsqueda de un lenguaje 'Latinoamericano' que, a fin de cuentas, será un lenguaje híbrido entre la historia y la reescritura de la misma. La novela como una apuesta por el dominio del tiempo y, por lo tanto, la conjugación de los tiempos confluyentes en Latinoamérica. No obstante, en muchas de sus novelas se percibe todavía, al mismo tiempo, el deseo y la imposibilidad de alcanzar los ideales del surrealismo; un surrealismo que está en búsqueda de lo originario, de lo primero, de lo primitivo, pero que no entiende, tal como lo explicará el mismo Carpentier en los últimos párrafos de *Los Pasos Perdidos*, que ese origen, esa naturaleza, está en el arte mismo. En el arte en tanto práctica desligada de una temporalidad, y con la posibilidad de poseerlas todas.

<sup>73</sup> Zapata Olivella propone, en su texto *Las claves mágicas de América Latina*, que el hombre Americano, y el negro como parte activa del mismo, está basado en el encuentro cultural de varias etnias. (180). Este es un discurso fuertemente inspirado en el significativo trabajo de Fanon y, en el giro del pensamiento sobre lo afro-latinoamericano en Colombia.

<sup>74</sup> Uno de los teóricos que trabaja y acuña el concepto de *Afro-Latin America* es el profesor Anani Dzidzienyo. Revisar, fundamentalmente, su texto "Africana Studies: The International Context and Boundaries".

<sup>75</sup> Dentro de esta etapa la presencia del discurso de Franz Fanon, Aimé Césaire, Leopold Segnhor, Edouard Glissant entre otros, se hace fundamental en el desarrollo de su trabajo y, por tanto, en la lectura del mismo. Aunque él considera la corriente hispánica como insoslayable, la red se abre hacia la consolidación de un pensamiento 'propio' afro-caribeño, afro-latinoamericano, que influye en las representaciones sociales, artísticas, estéticas y políticas actuales en Latinoamérica.

<sup>76</sup> Este es el título de la traducción inglesa del ya famoso texto de Fanon de 1963. El libro fue publicado originalmente en francés con el nombre de *Les Damnés de la Terre* en 1961.

<sup>77</sup> Este es el caso del mismo *Harlem Renaissance*, de la negritud y de los herederos de estos movimientos en Latinoamérica.

<sup>78</sup> Todo este proceso tiene como correlato los movimientos políticos y sociales de los que George Reid Andrews habla en su citado texto *Afro-Latin America 1800-2000*. El patrón que muestra este historiador tiene que ver con la relación entre la formación de los que él llama "Black political movements" (8) y los procesos socio-culturales que los rodean. Por ejemplo, los Quilombos y los Palenques son movimientos que surgen debido al clima de esclavización del que son víctimas los afro-descendientes; los partidos políticos negros surgen como contraposición a los movimientos exportadores y de exclusión racial entre 1910 y 1930; los movimientos negros, por su parte, se organizan entre los años 40y 80 debido a las dinámicas de exclusión que se establecen alrededor de la clase media; finalmente, frente al neo-liberalismo contemporáneo Andrews hablará del individualismo afro-latinoamericano como común denominador del proceso cultural representativo. De todas formas, esta estructura de análisis está desarrollada desde una perspectiva histórica-historiográfica. No obstante sería importante desarrollar un estudio en el que se establezcan las relaciones y los posibles movimientos artísticos y estéticos –si los hay, y si no, explicar por qué no surgieron- que sirven como correlato a las formaciones políticas y sociales demarcadas por el historiador norteamericano.

<sup>79</sup> Sobre todo si consideramos la densidad de la población descendiente de Africanos en el Brasil. A ese respecto el mismo Andrews muestra cómo los censos reflejan la densidad de dicha población y, por lo tanto, las dinámicas sociales que se establecen alrededor de tales cifras y hechos. Ver *Afro-Latin America* (156)

<sup>80</sup> Es clara la conexión con la revista *Antropofagia*, instrumento de comunicación y difusión del proyecto antropófago. En dicha revista aparece por primera vez en 1928 el *Manifiesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade. El movimiento mismo sugiere el establecimiento de procesos complejos que implican la apropiación-deglución del otro (como una alusión al primitivismo y canibalismo relacionado con el estereotipo de los indígenas brasileiros y de los africanos llevados al país), en busca de una sociedad de resistencia y cuestionamiento de los valores burgueses y 'civilizados'. "Tupy or no Tupy...that's the question"



afirmaba el manifiesto, parodiando el discurso Shakespeareano, y estableciendo su propia dialéctica antropófaga. Revisar el texto de O. de Andrade, “Manifiesto Antropófago”.

<sup>81</sup> De acuerdo con los datos del PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) que realizó un censo en el 2007 en Brasil, su población negra y mulata (preta e parda) es, respectivamente de 6.5% y 43.8%, contra un 10.08% de negros y un 23.84% de mulatos en Cuba. Esto teniendo en cuenta el número total de habitantes de los dos países: Cuba con apenas 11’242.621, y Brasil con 193’017.646.

## Capítulo 5

<sup>82</sup> Este concepto está relacionado con la propuesta de Bauman acerca de las relaciones sociales contemporáneas y su liquidez (7), como él lo remarca. En el caso de nuestro problema, esas formas de relación hacen que los sujetos también fluctúen más rápidamente no sólo entre grupos sociales sino entre identidades que van deshaciéndose y rehaciéndose constantemente.

<sup>83</sup> Tal y como lo pone Anderson, apoyado en la tradición sociológica, esa comunidad se constituye en un grupo más o menos delimitado en términos geográficos e imaginados y, adicionalmente, desarrolla unos vínculos horizontales –‘no impositivos’- de relación. Así, la nación será “imagined as community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (50).

<sup>84</sup> A este respecto, el trabajo de García Márquez, entre otros, muestra la centralidad y el conservadurismo de la zona central de Colombia, contrapuestos al nuevo aire de la costa del país. La influencia será no sólo en la música sino en la vida literaria, política, social y cultural en general. El Nobel Colombiano es sólo una de las figuras que muestran tanto el cuestionamiento como el cambio de una tradición fría y aparente. A este respecto, revisar un texto determinante para la consolidación de la posición garciamarquiana en el campo literario colombiano: “La literatura colombiana: un fraude a la nación” (1960). Desde luego, en su novela con mayor reconocimiento a nivel mundial, *Cien años de soledad*, también hay algunas pistas al respecto.

<sup>85</sup> La erradicación a la que hacemos referencia es la que han señalado antropólogos como Eduardo Restrepo, Axel Rojas o Catherine Walsh, quienes estudian el fenómeno de las culturas afro-andinas. Culturas de una región fría y montañosa que no se adecuaba al estereotipo que sobre ellas se había construido y que, por lo tanto, se pensaba como no habitada por este tipo de culturas. Lo interesante es que a partir de esos espacios es desde donde se están generando algunos cambios y procesos culturales interesantes en la dinámica de representación de lo afro.

<sup>86</sup> Siguiendo a Peter Wade (2005), el concepto de mestizaje es complejo y no se puede restringir a un asunto teórico. Desde su perspectiva, el mestizaje es “a lived process, which encompasses, but is not limited to, ideology, involves the maintenance of enduring spaces for racial-cultural difference alongside spaces of sameness and homogeneity (...) *mestizaje* as a nationalist ideology appears to be an inclusive process, in that everyone is eligible to become a *mestizo*, but in reality it is exclusive because it marginalizes blackness and indigenosity, while valuing whiteness” (2). Lo interesante es que el proceso descrito es mucho más complejo porque no supone sólo la oposición de excluidos e incluidos, de hegemonía racial y subalternidad, sino la interconexión de esos extremos en relación con los niveles de realidad que se encuentran en medio del mismo orden.

<sup>87</sup> Este adjetivo refleja claramente la voz de varios intelectuales, entre ellos Donato Ndongó -escritor trabajado en el siguiente capítulo-, quienes piensan que la descolonización, particularmente la de los países africanos y, en general la de los llamados ‘tercermundistas’, es sólo una ilusión. El argumento de estos intelectuales es que hay procesos de colonialidad interna que no pueden ser ignorados y, que por el contrario, son mucho más fuertes y nocivos que la colonia a la que se alude como empresa histórica. Asimismo, desde esa perspectiva, sigue habiendo dependencia económica, social y simbólica por parte de los países en cuestión. Esta consideración hace que se ponga en tela de juicio la condición de autonomía.

<sup>88</sup> Revisar la página de la fundación, donde se incluyen la historia de la misma, así como el grupo de artistas afiliados o patrocinados por la fundación a nivel mundial. <http://womad.org/>

<sup>89</sup> Para Stuart Hall esa readecuación de presentes y pasados, así como de relaciones interiores y exteriores en términos de la identidad, tienen que ver con la búsqueda humana de la estabilidad. Él lo pondrá como “the possibility of being the same in history” (*Old* 43).

<sup>90</sup> La consagración del país al Sagrado Corazón de Jesús es un episodio interesante para la historia del país en especial y del mundo hispánico en general. Esto último sobre todo, si consideramos que tal devoción está relacionada con la tradición de la compañía de Jesús, expulsada en 1767 de España y de todas sus colonias, y readmitidos en 1857. En Colombia, la compañía regresa en 1887. La consagración, por su parte, se declaró en 1902, tres años después de que el Papa León XIII declarara al mundo consagrado al sagrado Corazón. La red comienza a tenderse a través de los nombres de Manuel Marroquín, entonces presidente de Colombia, y el Arzobispo Herrera Restrepo. Se extiende hacia atrás a la compañía de Jesús en España y Francia como ya se ha señalado –junto con el resto de territorios en donde estuvieron los jesuitas-, y a autores como Juan Croiseet o José de Gallifet, entre otros. Hacia adelante, la red se extiende hasta nuestros días, restableciendo imaginarios de unidad, centralidad y, por lo tanto, exclusión de algunos sujetos y visiones culturales, entre ellos ‘las minorías’ raciales.

<sup>91</sup> Uno de los álbumes más exitosos de Carlos Vives fue *La tierra del olvido* (1995) cuyo título hace referencia a la recuperación folklórica de lo marginalizado y olvidado. Una recuperación aprovechada y globalizada para su comercialización incansable.

<sup>92</sup> De acuerdo con el Mapa Étnico, documento publicado a partir de los resultados del censo 2005-2006 en Colombia, el 74% de la población del departamento del Chocó se identifica y es identificada como afrodescendiente, mientras que el restante 26% se divide entre indígenas, colonos y otras variantes étnicas. A este propósito ver la información en el sitio web del Departamento Nacional de Estadística (DANE), en: <http://www.dane.gov.co/files/censo2005/etnia/sys/etnias.pdf>

<sup>93</sup> El concepto afro-colombiano es bastante general y supondría la consideración de matices a diferentes escalas. Por ejemplo, desde la perspectiva del mismo grupo hay una visión doble y hasta triple similar a la propuesta por Sasone (2004): ellos intentan poner al Chocó –a la afro-chocoanidad- en el mapa de la tradición nacional musical, cultural, artística y social. Pero al mismo tiempo hacen que esa afrodescendencia se reevalúe a nivel internacional donde no es sólo afro-colombianidad, sino que pasa a ser afro-latinoamericanidad. En ese sentido hay varios niveles interactuando simultáneamente en función de la construcción de imágenes fluctuantes y siempre renovadas sobre lo afro. Este proceso es descrito, de forma interesante por Peter Wade a través de su obra en general. Revisar, particularmente “Comprendiendo a ‘África’...” (150).

<sup>94</sup> El concepto hip-hop –como ritmo musical así como cultura urbana transnacional-, es uno de los más complejos contemporáneamente porque se establece como resultado del encuentro de diferentes elementos y de diferentes visiones en función de manifestar posiciones sociales y culturales ante realidades contemporáneas. Se le atribuye a Afrika Bambaataa (un Dj. De New York) el haber acuñado el término tras la fusión que decide hacer entre ritmos africanos, el funk de los años cincuenta y sesenta, así como el disco de los años setenta. Dentro del mundo hip-hop se comprenden, entre otras, cuatro manifestaciones fundamentales: la del MC o cantante que interpreta de una forma particular las canciones; la del Dj quien acompaña con *samples* o con pistas tomadas de otras canciones, además de establecer una red rítmica a partir de la cual el MC puede desarrollar su trabajo; el *break-dance*, que es la parte performativa y escénica relacionada con el baile, cuyo escenario principal es la calle, y cuya característica es la elasticidad y virtuosidad con la que se desarrollan los movimientos; finalmente el *graffiti* como una forma de manifestación artística y simbólica, a partir de la cual los grupos inmiscuidos en el movimiento generan procesos de apropiación y de resistencia. La conjugación de los dos primeros –Mc and Dj- genera la parte musical de la cultura hip-hop, mejor conocida como RAP. Algunos trabajos iluminadores al respecto son, entre otros, el de George Price, Emmett (2006) *Hip Hop Culture*; Hill, Simona and Ramsaran, Dave (2009) *Hip Hop and Inequality: Searching for the Real Slim Shady*.

<sup>95</sup> Estos trabajos los han puesto en la mira del público y de los críticos internacionales. Gracias a ello han sido nominados dos veces a los Grammy latinos. En el 2009 a la categoría Mejor nuevo artista, y en el 2010 a la categoría Canción alternativa del año con “De donde vengo yo”.

<sup>96</sup> Esta es una de las primeras canciones grabadas por el grupo entre 2005-2006. Lo interesante de este trabajo es que hay una recuperación fuerte de la tradición oral chocona (afro, indígena, así como las propias de sus diferentes descendencias). “San Antonio” es un canto, un alabao, cuya función fundamental es la adoración de los santos, de los cuales San Antonio es uno de los más populares en el litoral pacífico. El alabao original es un tipo de música popular cuyo origen es fundamentalmente religioso. Tal carácter, con el tiempo, ha ido mutando, convirtiéndose en una especie de música festiva/ pagana. En el caso de la interpretación que hace ChoQuibTown, además de ser con una base rítmica de rap, modifica la letra: se canta una especie de crítica hacia el olvido de la cual la tradición musical del pacífico ha sido víctima, sumada al nivel de corrupción política y social por parte de algunos integrantes de la comunidad.

<sup>97</sup> Buena parte de esos instrumentos pertenecen a líneas familiares que se pueden extender hasta el África, pero en buena medida, muchos de ellos son diferentes de sus predecesores dadas las condiciones particulares del medio ambiente en cada una de las locaciones. Asimismo, se presentan hibridaciones –si es que pudieran llamarse de tal manera- que dan cuenta de la coexistencia de grupos indígenas, afro-descendientes, blancos, mestizos, orientales y árabes entre otros, quienes dan nacimiento a instrumentos musicales como el bombo, el alegre y otras percusiones menores utilizadas no sólo por el grupo en cuestión, sino por grupos tradicionales del pacífico.

<sup>98</sup> Este es un instrumento originario de la región pacífica de Latinoamérica, especialmente Colombia, Ecuador y el norte de Perú. Se considera derivado de un instrumento africano conocido como Balafón o marimba africana. Lo interesante del instrumento latinoamericano es que surge como parte de la fusión entre el hombre africano llegado al nuevo mundo, la exuberante naturaleza reinante en el continente, encontrada por éste, así como la influencia e intercambio entre los habitantes originarios y él. Así, el nombre del instrumento viene dado por el nombre del árbol del cual se extrae la madera para su construcción. Ver Zapata en *Al son de la tierra: músicas tradicionales de Colombia*.

Respecto a su construcción, en algunos documentos se habla de un proceso largo de más de cuatro meses entre obtener la madera, enterrarla, secarla y luego armar el instrumento. La afinación, por su parte, implica todo un ritual definido por una convivencia con la naturaleza o, en algunos casos, con las fuerzas divinas de la religión. Por ejemplo, se cuenta de personajes como José Torres o Guillermo Ríos –músicos tradicionales y abuelos de las comunidades del pacífico- quienes afinaban las marimbas, a partir del sonido del agua del río o del sonido de las hojas de los árboles en la selva. Así, el instrumento, tiene tanto de tradición y mito que la misma interpretación implica la adopción de ciertas visiones.

<sup>99</sup> Actualmente el negocio del narcotráfico dejó de ser el interés central de algunos grupos económicos y armados al interior de Colombia, así como a nivel transnacional. Ahora, la extracción de oro, como en el siglo XVI, se constituye en la empresa más atractiva para pequeños comerciantes locales y nacionales, así como para grandes multinacionales canadienses, sur africanas, estadounidenses y australianas entre otras. Estudios de ONG's, de estamentos gubernamentales, así como crónicas y artículos periodísticos dejan entrever el asunto de forma muy radical. Un problema que afecta no sólo los procesos culturales y sociales de un país, sino los naturales y de conservación del medioambiente, íntimamente ligados con los primeros. A este respecto, ver la crónica "Oro manchado de sangre" en la *Revista Semana*, oct. 2 de 2010. Ver [www.semana.com](http://www.semana.com)

<sup>100</sup> La chirimía tiene varias connotaciones a nivel histórico cultural. El concepto que se alude en este capítulo tiene que ver con el grupo musical y con el ritmo musical como se conoce actualmente. En términos históricos, Ana María Arango (2002) señala que: "La nominación de la chirimía se deriva del conjunto musical de tipo popular integrado por dos aerófonos (chirimías) del tipo de oboe y de un tamboril de doble parche. Estos instrumentos eran de empleo obligatorio en los acontecimientos de orden militar de los escuadrones del ejército español de los siglos XVI y XVII y, al mismo tiempo, formaban parte obligada de los efectivos instrumentales que participaban en la interpretación de los repertorios litúrgicos de muchas iglesias españolas (...)El repertorio de la chirimía actual del Pacífico es el mismo repertorio que se interpretaba tanto en Europa como en América en los bailes de salón del siglo XIX (Bermúdez, citado por Tobón). En este sentido, vemos a partir de la música y el baile, los intensos procesos de mestizaje e intercambio cultural de la región del norte del Pacífico con la cultura europea y con la zona del Caribe colombiano" (69).

<sup>101</sup> El dorado es una de las tantas utopías que se generaron en el proceso cultural del encuentro entre Europa y América. De acuerdo con Fernando Ainsa, ese encuentro lo que genera es la consolidación y estructuración de utopías, invenciones y creación de mundos que más allá de existir, revelaban el estado de las cuestiones culturales en Europa. El dorado entonces es una de esas utopías que surgen tras la clasificación y diferenciación del "otro" en relación con el conquistador europeo. Desde luego, esa exotización estaba directamente relacionada con la posibilidad de encontrar riquezas (oro) en el mundo de lo desconocido. (*Golden Age*).

<sup>102</sup> A este respecto el documento *Cátedra Afrocolombiana*, coordinado por Axel Rojas, muestra buena parte de las discusiones al respecto. De la misma manera, la discusión alrededor de la temática ha incluido diferentes sectores de la sociedad: desde los campesinos y sujetos de base, pasando por legisladores, académicos, hasta ONG's preocupadas e interesadas en el desarrollo de una discusión que más que visos lingüísticos intenta pelear posiciones políticas.

<sup>103</sup> A este respecto, trabajos tradicionales como los de la escuela de Frankfurt, los de la escuela de Birmingham o los de la escuela francesa son iluminadores. Asimismo, un aporte muy valioso es el del trabajo que el profesor George Yúdice desarrolla desde los años 90 en Estados Unidos teniendo como tópico central

a Latinoamérica. Otro aporte fundamental es el de Jesús Martín Barbero, quien desde la academia colombiana, ha propuesto modelos para entender, decodificar y narrar el comportamiento tanto de los medios como de las industrias culturales a nivel latinoamericano. Ver *De los medios a las mediaciones* (1991)

<sup>104</sup> La Cátedra de Estudios Afro-Colombianos (CAE), es una iniciativa política del estado Colombiano, surgida de los grupos y movimientos sociales indígenas, afro-descendientes y campesinos. El proyecto surge del reclamo de estos grupos frente a las estructuras culturales y educativas tradicionales. Así, la CAE se convierte en un proyecto en constante formación para crear estructuras educativas que tengan en cuenta las diferencias étnicas del país. Para mayor profundidad ver el documento de Axel Rojas (2008).

<sup>105</sup> Los *Samples* y *Scratches* son dos conceptos propios de la cultura hip-hop y que se han extendido a la música contemporánea. El primero tiene que ver con muestras de sonidos –ya sean fragmentos instrumentales o fragmentos vocales- que se introducen en otra canción para generar un efecto de mezcla o hibridación musical. En el caso de la canción analizada, hay una relación de superposición entre la marimba y el *sample* –un fragmento instrumental de otra canción de hip-hop.

Por su parte el *scratch* tiene que ver con una técnica de producción sonora propia de los Dj's de hip-hop. Esta consiste en 'rayar' un vinilo contra la aguja de un tornamesa y hacerlo producir diferentes sonidos. Así mismo, esta técnica depende de la velocidad (R.P.M.) en la que el vinilo esté girando. Este tipo de efectos se incluyen contemporáneamente en muchos trabajos de música pop, hip-hop, así como en otros tipos de manifestaciones musicales.

<sup>106</sup> Por ejemplo, la referencia a Babylon por parte de Tostao tiene que ver con una tradición de la cultura Rastafari en la que se considera que la civilización y el desarrollo capitalista es la representación de la pérdida del carácter y de la libertad de los seres humanos. Desde luego, esta imagen tiene raíces muy profundas en la religión copta o en la religión cristiana que profesaban los egipcios y los nubios –mayoritariamente negros- antes de convertirse al islamismo. Esta visión es ampliamente difundida a través de la cultura popular y, especialmente, a través de las figuras de Bob Marley, Peter Tosh y otros tantos músicos del Reggae. Asimismo, hay muchas más líneas que se encuentran en la tradición y en la influencia de una imagen como Babylon (Babilonia), pero la más cercana al grupo es la de la cultura popular y la de los mismos movimientos afro-céntricos norte americanos que, en la reconstrucción de una historia de lo afro, regresan a los nubios y a los egipcios como civilizaciones desatendidas y olvidadas. Algunos textos que presentan la problemática y la describen desde varias perspectivas son: Adrian McFarland, "The Epistemological Significance of I-an-I as a Response to Quashi and Anancyism in Jamaican Culture" (107-124); Neil Savishinsky. "African Dimensions of the Jamaican Rastafarian Movement" (125-145); Clinton Chischolm, "The Rasta-Selassie-Ethiopian Connections" (166-177).

<sup>107</sup> Los *bolocos* son los grupos musicales del carnaval. Algunas veces se consolidan como movimientos sociales con mucho poder simbólico y político. Por ejemplo, en los años ochenta, por sus propias iniciativas políticas, influidas por las propuestas del *black power* norteamericano, configuran una dinámica de empoderamiento de lo negro en el Brasil –por lo menos a nivel del carnaval y de la interpretación musical en el mismo. Esto funcionó y ha funcionado a nivel creativo, pero, a su vez, se constituye en una exclusión de lo no negro; una forma de pensar exclusivista y similar a la criticada por los mismos movimientos. A este respecto ver el texto de Riséro Antonio (1981), *Carnaval Ijexá*, o el trabajo de Guerrero Goli (1999), "As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo".

<sup>108</sup> Entre ellas se encuentran 1. Be what ya wanna be; 2. Rastafari's coming; 3. Listos para el combate; 4. My love is real; 5. El contra ataque; 6. My dub is real. *Listos para el combate* (2008)

<sup>109</sup> Posiblemente una construcción propia de imaginarios contemporáneos, alimentados por imágenes no sólo de los discursos históricos, sino, principalmente, de la lectura que los discursos mediáticos hacen del discurso histórico reinante o de los discursos (a)históricos excluidos.

<sup>110</sup> Estos son, de acuerdo con Louis Chude-Sokei (1994) dos movimientos musicales y sociales que adoptan una posición particular frente al universalista y mítico proyecto Rastafari. Un proyecto que considera un espacio y un color particular como elementos esenciales de unificación: África, especialmente Etiopía, y los negros como los únicos con derecho por alcanzarla. En este estilo de música, como un desafío a la estética del Reggae, cuya característica es la interpretación con instrumentos acústicos y poco cercanos a lo electrónico, se desarrolla una combinación de instrumentos electrónicos, *samples* y sonidos, similares a los del hip-hop. Asimismo, se adopta una forma de cantar particular que, a través de la guturalidad y de la rapidez en la interpretación, busca el desafío de la claridad y la universalización a la que habían sido confinados los músicos jamaicanos.

<sup>111</sup> Por ejemplo, Jorge Lozano, conocido como "Binghi", una de las voces líderes de Voodoo Souljha's es el coordinador artístico de la fundación, y quien está a cargo de presentaciones, así como de desarrollo de proyectos a varios niveles.

<sup>112</sup> Este es un concepto que ha sido y sigue siendo ampliamente discutido tanto en el mundo del arte como en el mundo de la cultura en general. Uno de los textos más influyentes al respecto es el de Doris Sommer (Ed.) (2006) *Cultural Agency in the Americas*, o el de Randall Dipert (1993) *Artifacts, Art works and Agency*. Desde luego, el concepto de agencia ha sido básicamente desarrollado en el ámbito de las ciencias sociales y, específicamente, en el de la sociología. Se presenta como 'opuesto' al de estructura en tanto constructo social, 'objetivo' y general por excelencia, mientras que el de agencia tiene que ver con la posibilidad, por parte del individuo, de establecer un cambio en la construcción estructural que lo precede.

<sup>113</sup> Desde luego, las referencias más claras dentro de esa crítica tiene que ver con las ya clásicas propuestas filosóficas de Nietzsche, junto a la teoría del poder y del cuerpo a través del panóptico, formulada por Foucault. Además de ello es importante considerar la teoría civilizatoria de Elías a la que ya se ha hecho referencia en este trabajo. En términos de la crítica latinoamericana, los trabajos de Nelly Richard (1998), Santiago Castro (1998) o Hugo Achugar (2003) entre otros son bastante iluminadores también.

<sup>114</sup> Este personaje de caricature comienza su aparición a nivel nacional a través de El Diario el País (Cali), y luego, tras el éxito local o regional, se inserta en las páginas de un diario nacional, *El Espectador*. Lo interesante es que, de acuerdo con voces políticas e intelectuales del ámbito colombiano, Nieves representa la voz de la colombianidad, es decir, de esa unidad nacional visibilizada en los discursos de democracia racial y convivencia pacífica de sujetos, culturas y espacios que lo han hecho tras la imposición de la fuerza.

<sup>115</sup> Esta tradición, desde luego, hace parte de los imaginarios visuales y sociales establecidos por el cine cómico mexicano como representación de la idiosincrasia nacional –la inocencia e ignorancia- en relación con temas complejos. En esa línea se incluye a Tintán, a Cantinflas y en formato televisivo a Chespirito con sus exitosos personajes (El chavo, el doctor Chapatín, etc.)

<sup>116</sup> Aquí es importante resaltar que la instalación de Palacio, además de mostrar los retratos de los jóvenes (raperos del municipio de pradera en Colombia), hace que el espectador escuche un material sonoro como producto de las entrevistas y de la investigación etnográfica previa llevada a cabo con los sujetos que aparecen en las fotografías. Allí el autor, de acuerdo con Angulo (2009) “pregunta de forma directa al espectador por las posibles lecturas de las fotografías”. Es decir, pregunta por sus imágenes personales generadas a partir de las imágenes sociales.

<sup>117</sup> El crudo de castilla es un petróleo crudo que se usa como combustible para calentar las calderas en los ingenios de caña de azúcar. Tiene un gran simbolismo en relación con la imagen de lo negro-afro en el valle del cauca y su participación constante en el cultivo de caña.

<sup>118</sup> Una de las imágenes más populares a nivel de la tradición literaria y cultural en Latinoamérica, respecto a este tema, tiene que ver con la que genera Jorge Isaacs, autor de la novela *María*. En esta pieza literaria el centro argumentativo es el amor frustrado entre Efraín y María, pero el trasfondo alude a la construcción nacional a través de la economía de hacienda, de ingenio, teniendo como protagonistas principales a los negros o afro-descendientes esclavizados que trabajan en las plantaciones de caña de azúcar.

<sup>119</sup> De acuerdo con la historia del banco, fue gracias al estudio efectuado por la comisión Kemmerer, presidida por el profesor Edwin Walter Kemmerer -el conocido economista y asesor de Princeton University-, que se llevó a cabo la creación del Banco de la República de Colombia. De acuerdo con el Banco “La primera actividad de esta misión fue el estudio de nuestra realidad económica mediante el contacto y discusión con cámaras de comercio, sociedades de agricultores y agentes oficiosos regionales. Luego, sin que se tratara de un trasplante de normas y organización vigentes en otras economías ni de innovación total, la misión condujo al ordenamiento de lo aprovechable en las leyes dictadas el año anterior, como base para la elaboración del estatuto orgánico de la entidad que iba a nacer”. Es decir, el banco fue el producto de más entrecruces y, especialmente, de los entrecruces propios de los años 20 en las naciones del continente Americano. Ver [http://www.banrep.gov.co/el-banco/hs\\_1.htm](http://www.banrep.gov.co/el-banco/hs_1.htm)

## Capítulo 6

<sup>120</sup> Algunos trabajos que reseñan la obra de la poeta son, entre otros, *Poetas sin fronteras* (2000), escrito por Ramiro Lago; *Latinocaná* (2007) de Hugh Hazelton; *Daughters in the Diaspora: Afro-Hispanic Writers* (2003) de Miriam DeCosta-Willis; y *Migración y literatura en el mundo hispánico* (2004) de Irene Andrés Suárez, entre otros

<sup>121</sup> Esta es una clasificación recurrente relacionada con la figura de la poeta. Entre los críticos y académicos más destacados que promueven dicha imagen encontramos a Clementina Adams, *Common Threads* (1998), Richard Jackson, *Black Writers* (1998) y *The Afro-Spanish American Author* (1989), así como Rosalyn Terborg-Penn, *Women in Africa and the African Diaspora* (1996).

<sup>122</sup> Como DeCosta señala en su texto *Afro-Hispanic Writers*, Yvonne comienza a incluir músicos y, específicamente, tamborileros en la presentación de sus poemas en diferentes eventos. Uno de ellos fue el Toronto's Mixed Art Festival, en donde tuvo una intervención destacada con el músico colombiano Diego Marulanda.

<sup>123</sup> Aquí retomamos el concepto que Auge trabaja en su ya clásico texto *No lugares. Espacios del anonimato*, publicada en francés en 1992. Los espacios del migrante, inicialmente y por un largo periodo de tiempo,

funcionan de forma similar a los no-lugares descritos por el antropólogo francés. En este trabajo usamos la edición española de 2000.

<sup>124</sup> El concepto exilio, tradicionalmente, ha sido relacionado con el abandono involuntario del lugar de origen (casi siempre debido a amenazas en contra de la vida), mientras que la emigración tiene que ver con ese mismo abandono pero de forma voluntaria. Desde luego, hay una superposición entre los dos conceptos y, tal como propone Michael Ugarte no se pueden entender como sinónimos. “Rather, as overlapping concepts, they are symbiotic, mutually beneficial to one another because in tandem they allow us to understand all kinds of geographic departures of the modern and postmodern periods” (*Africans 2*). Desde luego, estos conceptos se hacen más difusos debido a las dinámicas de movilidad y desaparición-reaparición de las fronteras nacionales durante la globalización contemporánea.

<sup>125</sup> Adaptar, en este caso, se refiere a negociar, a establecer puntos de encuentro y de relaciones temporales impensadas.

<sup>126</sup> Como lo recuerda Hazelton (2007), Ivonne comienza a alejarse del mundo de la poesía, por lo menos a un nivel público, invirtiendo sus fuerzas y su atención en el apoyo a inmigrantes recién llegados a Québec, así como al desarrollo de estudios sobre los problemas sociales y de miseria que se viven en dicha provincia canadiense. Ella comienza a trabajar, particularmente, en Le Front commun des personnes assistées sociales du Québec. Allí, desarrolla, escribe y publica, junto con Jean-Yves Desgagnés, un estudio titulado *Québec: Le Mensonge de la Solidarité Sociale ou les Pièges de la Pauvreté*, en donde muestra cómo hay cuatro principales barreras en la sociedad Canadiense y, particularmente la de Quebec, para acabar con los índices de pobreza que en la provincia ascendían al 20% del total de la población. Las barreras detectadas son: a) la pobreza en sí misma; b) la discriminación y los prejuicios; c) dificultad de acceso a los medios de educación, formación y cualificación; y por último, d) el sistema de ayuda social en sí mismo.

<sup>127</sup> Minor transnationalism en el sentido en el que lo proponen Linnet & Shih, implica considerar cómo “Diasporic and minority people develop cultural practices and networks of communication that exceed the parameters of Globalization and Transnationalism”. En este tipo de transnacionalismo “there is not a dominant/resistant process but instead a transversal dynamics from minor cultures productively engaged with major ones” (10). Es decir, es una dinámica de intercambios, creación y cooperación/aprovechamiento.

<sup>128</sup> Esta expresión, desde luego, intenta establecer un diálogo con la ya reconocida hipótesis de la “doble conciencia” que Gilroy asigna a los sujetos inscritos en el sistema cultural *Black Atlantic*. Desde su visión, sujetos como W.B. Dubois obedecen a esa doble conciencia que los lleva a superar los márgenes nacionales y las clasificaciones étnicas. No obstante aquí el problema de la múltiple conciencia viene dado por la desfiguración de una dicotomía tan bien establecida y, por el contrario, revela la multiplicidad temporal a través de la cual interactúan los sujetos pertenecientes a espacios culturales complejos –desde luego sería, difícil pensar contemporáneamente en un espacio, en el mundo, que no lo sea. Con base en elementos propios de la Créolité propuesta por Edouard Glissant, en los ‘modelos’ psico-revolucionarias y anticolonialistas de Franz Fanon, sumado a sus propias visiones críticas hacia el colonialismo que parten de una educación afro-española (si es que se puede vislumbrar una cierta unidad en esta categoría), Ndongó revela dicha multiplicidad en la tragedia de una obra que habla de la conservación de la tradición en contra de la misma modernidad desde donde escribe.



<sup>129</sup> Este es el título que le dieron a la traducción al español de la obra que Frantz Fanon escribió en 1961 bajo el título de *Les Damnés de la Terre*.

<sup>130</sup> De acuerdo con Reid, “A *postNegritud* analysis interprets the overlapping relationship between destructive residue and certain forms of black conservatism, liberalism and nationalism. “PostNegritude” acts to subvert racism, sexism, and homophobia through womanist subversion of white and black patriarchal modes of production. It resists classism and ethnocentrism by affirming that black cultural identity is constantly unfolding...” (3). En ese sentido la *postNegritude* se convierte en una posición de cuestionamiento, de reclamo por la diversidad y de superación de las clasificaciones coloniales, así como de los sectarismos nacionalistas. Desde luego, este tipo de posiciones tiene implicaciones muy interesantes en la contemporaneidad global, donde encontramos construcciones transnacionales, rizomáticas y múltiples, dadas gracias a los movimientos de la cultura a través de diferentes medios.

<sup>131</sup> A este respecto, la profesora Elisa Rizo tiene trabajos y entrevistas bastante iluminadoras: “La tradición en el teatro hispano-guineano (2009) y “Construir una identidad nacional en tiempos de la globalización: entrevista a Donato Ndongo”. Allí se hace evidente la situación compleja en la que se encuentra el país africano: ex colonia española pero rodeado por países cuya colonia y tradiciones son francesas. Dicha situación lleva a todos los sectores a la eterna pregunta por la identidad y por la predominancia o no de la doble, triple o múltiple raíz que caracteriza a los países poscoloniales. En ese marco se desarrolla una reunión en Bata en 1984, en la que sectores intelectuales intentan tocar el problema de la identidad y la definición de la misma. Allí se iluminaron problemas como el de la convivencia de la tradición con la modernidad, así como el de la conservación de la hispanidad en relación siempre con la africanidad. No obstante, a partir de la reunión se establecen dos posiciones similares pero divergentes: la oficial en la que se reconoce tal relación pero se reclama la independencia cultural y la centralidad de las formas de gobierno y de las políticas culturales centradas en lo africano; la otra, propuesta por la mayoría de los intelectuales asistentes a la reunión (considerados disidentes y anti-nacionalistas), quienes reconocen la centralidad de una tradición llamada “africana”, pero, al mismo tiempo, resaltan la necesidad de considerar la hispanidad así como la conversación con tradiciones internacionales que enriquecerían la identidad nacional guineana. Es decir, proponían una especie de apertura cultural, social y a largo plazo, económica que permitiría el desarrollo de una sociedad híbrida por naturaleza.

<sup>132</sup> Este gobierno se constituye en una de las iniciativas de los exiliados, quienes desde una perspectiva política reclaman el establecimiento de un gobierno de unidad a partir del cual se puede combatir la dictadura reinante en el país por más de treinta años.

<sup>133</sup> Es importante resaltar la historia de España como una dinámica múltiple y producto de los permanentes conflictos culturales e identitarios al interior de los límites geográficos clasificados y mundialmente reconocidos.

<sup>134</sup> Además de un estilo, la poesía concreta obedece a un movimiento que tiene sus mayores exponentes tanto en la poesía como en el arte visual. La idea fundamental del concretismo es trabajar sobre la forma más que sobre el contenido, considerando que la palabra es un objeto dinámico y vivo que tiene comportamientos complejos, sobre todo cuando se inserta en diversos contextos sintácticos. Entre sus exponentes más importantes se encuentran los integrantes del grupo Noigrandes que surgió en Sao Paulo –Haroldo y Augusto Do Campos, así como Décio Pignatari y Ronaldo Azeredo- además de otros artistas y poetas originarios de Rio de Janeiro y quienes establecieron un tipo de poética similar a la del grupo paulista: Ferreira Gullar y Waldemir Dias Pinho. No hay que olvidar la influencia definitiva del poeta Suizo-

Boliviano Eugen Gomringer, quien acuña el nombre por la misma época en la que Augusto proponía el concepto poesía concreta. Para una genealogía, historia y cronología del movimiento ver Claus Clüvert (2010) "The Noigrandes Poets and Concrete Art".

<sup>135</sup> Revisar el espacio en la dirección <http://www.myspace.com/ricardoaleixo>

<sup>136</sup> Este es el título de la parte que escribe Aleixo para el libro *A Roda do Mundo*. Esta palabra Yoruba es usada para aludir a estructuras lingüísticas poéticas, a las palabras trascendentales que nombran y que acompañan los nombres orichas. En un estudio sobre Okuku, un pueblo africano ubicado en Nigeria, Barber Karin (1991) revela cómo el oriki se constituye en la tecnología Yoruba para conservar la información cultural y, por lo tanto, transmitir las noticias, valores y costumbres de los pueblos Yoruba cuya interacción con la escritura se lleva a cabo sólo hasta principios del siglo XIX. Desde luego, aquí el elemento fundamental del oriki es la oralidad y, por lo tanto, toda la dinámica que hay alrededor de la misma en términos sociales, políticos y culturales.

<sup>137</sup> El Exu se considera un espíritu que, por no poseer una corporalidad determinada, logra convertirse en cualquier persona, objeto o entidad viviente. De acuerdo con Kasey Qynn Dolin, el Exu también es considerado un mensajero, el mediador entre los orichas y los hombres. De acuerdo con eso, cumple un papel fundamental para la constitución no sólo de la realidad creada por los dioses sino para mantenerla a través de la práctica y la comunicación. Exu es la forma que adoptan los orichas para poseer a los adoradores en el "terreiro" o en el lugar de culto dedicado al Candomblé (2).

<sup>138</sup> Desde su perspectiva, la vocalidad refiere a una dinámica propia de la contemporaneidad, en la que la tecnología de la oralidad se encuentra en plena simbiosis con la de la palabra. Además de ello, gracias a otros materiales, podrá establecer variedades significativas a lo largo de su trabajo ("Deconstrução").

<sup>139</sup> Es importante recordar que la consolidación de la samba como símbolo nacional no es un evento aislado del resto de Latinoamérica ni del resto del mundo. Por el contrario, se inscribe en la consolidación nacionalista de los años veinte, heredera de los albores independentistas del XIX, cuya idea es buscar y encontrar el color local. La música será un elemento importante, como ya ha sido señalado en el capítulo anterior, para la consecución de tal empresa; muestra de ello es la cumbia, el bambuco, la ranchera, el son, etc.

<sup>140</sup> La samba de roda es uno de los primeros tipos de ensambles conocidos como samba. Su tradición es básicamente religiosa e híbrida, sobre todo porque intenta servir como ritual de conservación religioso y, además, porque es el resultado del encuentro entre diferentes culturas con elementos similares: la portuguesa, la árabe, la africana yoruba y bantú y la amerindia. De acuerdo con Lisa Shawn (1996) "The origin of the term, as with most of the cultural expressions in Brazil is controversial and indicates intercultural and hybrid origins. Different theories account for different origins of the term. For instance, both the Arabic term "Zambra" and the African (probably from Angola or Congo) term "Semba" are considered as plausible ancestors. Mestre Danadinho then explains that in the indigenous language "samba" means *roda de dança* (a circle to dance) and that the Amerindian used to dance celebrating almost all occasions in their tribes. "Later", he says, "with the importation of African slaves came the "semba", contributing the Brazilian way of dancing. ... And from then on there was no such thing as a Samba without an Arabic pandeiro (tambourine), brought into the Roda by the Portuguese". A pesar de que la explicación

pueda parecer bastante acomodada al idilio del mestizaje, se indica la superposición de elementos interesantes que, definitivamente tienen alguna incidencia en la configuración de la samba.

# Curriculum Vitae

E D U A R D A R R I A G A  
University College, 115  
London, On  
N6A 3K7

## EDUCATION

- PhD Hispanic Studies Expected Summer 2011  
The University of Western Ontario  
London, On  
Canada
  
- MA in Spanish and Spanish American Literature 2001-2004  
Instituto Caro y Cuervo Bogotá, Colombia
  
- B.A. in Linguistics and Literatures 1997-2001  
Major: Communication Sciences  
Universidad Distrital F.J.C. Bogotá, Colombia

## DISTINCTIONS, HONOURS, FELLOWSHIPS AND SCHOLARSHIPS

2010 Graduate Thesis Research Awards Fund. February 2010

2010 Western Graduate Teacher Assistantship. September 2010

2010 Western Graduate Research Scholarship. September 2010

2009 Graduate Thesis Research Awards Fund. February 2009

2009 Western Graduate Research Scholarship. September 2009

2009 Graduate Thesis Research Awards Fund. February 2009

2008 Mary Routledge Fellowship. February 2008

2008 Western Graduate Teacher Assistantship. September 2008

2008 Western Graduate Research Scholarship. September 2008

2008 The University of Western Ontario nominee for the annual Trudeau Scholarship

competition

- 2007 Faculty of Arts and Humanities Recruitment Award, University of Western Ontario, September 2007
- 2007 Western Graduate Teacher Assistantship. September 2007
- 2007 Western Graduate Research Scholarship. September 2007
- 2006 Winner Short Story Competition, selected by National Jury District Institute of Culture and Tourism, Bogotá, Colombia, December 2006
- 2006 Honorable Mention for Third Place in the National Competition on Literary Research Ministry of Culture, Colombia. Proposal: *La novela en Colombia, 1990-2005: entre consagración y exclusión*.
- 2001 Fellowship, Ministry of National Education and Organization of American States (OEA), Colombia

#### GENERAL AREA(S) OF ACADEMIC SPECIALIZATION

20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Latin American Literatures; Literacy and Languages; Contemporary Latin-American Novel; Caribbean literatures, music and art; Literature and Technology in Latin America; Globalization, Media and Cultural Industries; Migration and Ethnic Relations; Social Movements; Semiotics; Cultural Transmission and Complexity Systems; Computational Modeling.

#### RESEARCH EXPERIENCE

2007-Present. "Multiple Temporalities at the Crossroads: Artistic Representations of 'Afro' in Latin America and the Hispanic World during the Globalization". Doctoral Dissertation. 'The Baroque Project Group'-The University of Western Ontario (London, On).

2007-Present. "The Hispanic Baroque: Complexity in the First Atlantic Culture" MCRI-SSHRC funded. Research Assistant. (London, On)

2007-Present. "The CulturePlex". Research Project funded by Canada Foundation for Innovation, CFI. Research Assistant. (London, On)

2004-2007. "Novela en Colombia 1990-2005: Entre Consagración y Exclusión" (Colombian Novel 1990-2005: between consecration and exclusion). Research Project funded by *Universidad Distrital* and *Universidad de Antioquia*. Developed by ISCL Group. Principal Investigator-Group Research Coordinator (Bogotá, Colombia)

2005-2006. “*Semiótica de la Imagen*” (Semiotics of Image). Universidad Jorge Tadeo Lozano. Research Assistant (Bogotá, Colombia)

2004-Present. Research Coordinator. Group ISLC at Universidad Distrital-COLCIENCIAS (Colombian Department of Science, Technology and Innovation)

#### EDITORIAL EXPERIENCE

04/2010-Present

*Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos/ Entrehojas: Hispanic Studies Journal*

London On, Canada

Peer-Reviewed Journal

Editor-in-Chief

Department of Modern Languages and Literatures

The University of Western Ontario

04/2009- Present

Editorial Sumasaberes (Publishing house) Bogota, Colombia

Editor-in-Chief

Collection “Morada al Sur”

Editorial Sumasaberes

[www.sumasaberes.com](http://www.sumasaberes.com)

#### EXTRA-CURRICULAR AND SOCIAL EXPERIENCE

02/ 2010 – Present

London Cross Cultural Learner Centre London On, Canada

Interpreter- Volunteer

- Helped new immigrants and refugees with interpretation at first and second Immigration appointments
- Worked close with LCCLC Social Workers in helping newcomers.

01/2002- 06/2009

NGO Foton Comunica-Accion Colombia

*Chair Afro-descendants Affairs*

- Workshop Literacy Coordinator
- Carried out work with community around Colombia, specifically in violence-prone and marginalized zones

## PUBLICATIONS

### Refereed Books

- *Las redes del gusto: exclusiones, inclusiones y desplazamientos en el campo de la novela en Colombia: 1990-2005*. Bogotá: Universidad Distrital F.J.C. [Forthcoming, 2011]
- *Teoría Literaria I, II, III*. Bogotá: Universidad de Santo Tomás, 2007
- *Divulgación de la literatura*. Bogotá: Universidad de Santo Tomás, 2007

### Articles in Refereed Books

- “Propuesta para el Análisis de la Comunicación Literaria”. Ramírez, L. A. (ed.) *Estudios del Discurso en Colombia*. Medellín: Universidad de Medellín / ALED, 2005. 122-130.

### Articles in Peer-Refereed Journals

- “Modeling Afro-Latin American Artistic Representation in Topic Maps: Cuba’s Prominence in Latin American Discourse”. *Digital Humanities Quarterly*. Submitted for publication on February 18, 2011.
- “Yolanda Arroyo Pizarro or the Building of an Electronic Maroonage”. Accepted for Publication in *Casa de las Américas* on December 15, 2009. Forthcoming in Special number devoted to Afro-Latin American literature, Spring 2011
- “I and I: vida, muerte y libertad en *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella”. *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 9, 2009. 197-207.
- “El género negro en el campo de la novela en Colombia.” *Revista Hojas Universitarias* 59, 2007. 139-149.

- “El grupo mito o la posibilidad de pensarnos desde la complejidad moderna.” *Revista Gavia*, 1, 2005. 37-47.

### Book Reviews

- “Necesitaba una historia de amor y otros cuentos de Bogotá de Roberto Rubiano”. *Hojas Universitarias*, 59, 2007. 243-246.

### Monographs

- *El embarcadero de los incurables* una Muestra de la Derrota y la Desilusión Posmoderna (Un Estudio sobre el Campo de la Literatura Colombiana). MA thesis, Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello. 2003
- *La imaginación del escritor en la civilización de la imagen*. Undergraduate Monograph, BA in linguistics and literature, Universidad Distrital, Bogotá. 2000

### CONFERENCE PRESENTATIONS

- “Teaching Spanish through Drama”. Paper presented at Innovative Approaches to Second Language Teaching. The Language Learning Centre. Faculty of Arts and Humanities. The University of Western Ontario. April 8, 2011.
- “Artistic Representation of ‘Afro’ in Latin America, the Caribbean and the Hispanic World within the Globalization”. Paper presented at Providence College as Guest-Speaker. February 28, 2011.
- “Multiple Temporalities and Transnational Networks: Latin American and Hispanic Artistic Representations of Afro in the Globalization.” Paper presented at Middlebury College as Guest-Speaker. January 25, 2011
- “Nación, imaginación y exilio: Latinoamérica y sus redes globales.” Paper presented at XLVI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, Concordia University, Montreal, May 23, 2010.
- “Where are the Afro-Hispanic-Latin American Artists?” Paper presented as Keynote Speaker. At *SUR LA* (Students Union Research for Latin America) *Speakers Series*. The University of Western Ontario, London, February 20, 2010.



- “Africanía, Memoria y Narrativa en el Caribe.” Paper presented at: XLV Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, Carleton University, Ottawa, May 23-26, 2009.
- “Neo-barroco: los pliegues colombo-caribeños.” Paper presented at: Del Barroco al Neo-barroco. Graduated Conference. McGill University, Montreal, May 7-8, 2009.
- “Where Afro-Latin American Artists are? Afro-Latin American Culture and the Globalization”. Paper presented at Annual ALA (African Literature Association) Conference. Vermont University, Vermont, USA, April 15-19, 2009.
- “Feminidad y Afro-latinoamericanidad en la literatura latinoamericana. El caso de Yolanda Arroyo Palacio”. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile, August 13-18, 2008.
- “La Red Literaria como Tecnología del Humanismo”. Paper presented at: Return and Repetition. Graduate Conference. The University of Western Ontario, London, Ontario, Canada February 10-13. 2008.
- “Afro-Latin American complex model simulation (Net logo agent base model simulation)”. Paper presented at: Complexity and Humanities Workshop. The University of Western Ontario/ Hispanic Baroque Project. London, Ontario, Canada, July 14-17, 2008.
- “El género negro en el campo de la novela en Colombia, entre 1990 y 2005”. Paper presented at: II Simposio Internacional de Literatura: Indefiniciones y Sospechas del Género Negro. Universidad Central y Taller de escritores U. Central. Bogotá, Colombia, September 20-22, 2007.
- “I and I: vida, muerte y libertad en *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella”. Paper presented at: VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA). Universidad Nacional - Universidad de los Andes - Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia, August 14-18, 2006.
- “La investigación literaria en la universidad distrital”. Paper presented at: Encuentro Nacional de Investigadores en Literatura. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, October 12-16, 2005.

- (Round table coordinator). “Diversidad, Educación y Contexto Social”. Paper presented at: XI Congreso Nacional de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, August 24-26th, 2005.
- “Propuesta para el análisis de la comunicación literaria”. Paper presented at: Tercer Coloquio Nacional de Estudios del Discurso. Asociación Latinoamericana de estudios sobre el discurso (ALED) y Universidad de Medellín, Medellín, Colombia, September 22-24, 2004.

#### ADDITIONAL QUALIFICATIONS AND TRAININGS

- Collaborative Graduate Program in Migration and Ethnic Relations. The University of Western Ontario, London
- Training in Complexity tools and Computer-based Simulation (Wandora, NetLogo and Python). ‘The CulturePlex’. The University of Western Ontario- Canada Foundation for Innovation (CFI)
- Western Certificate in University Teaching and Learning. The University of Western Ontario-Teaching Support Centre.
- Complexity and Humanities Workshop, July 14 to 17/2008  
The University of Western Ontario, London
- Communication in the Canadian Classroom Workshop, May/2008 The University of Western Ontario, London
- Third university congress on ethno-education. June 3-7/2003 Universidad Distrital. Bogotá, Colombia

#### LANGUAGES

Spanish- Native  
 English- Near native  
 French- Reading Proficiency.  
 Portuguese – Reading Proficiency  
 Latin-Reading Proficiency

#### ACADEMIC AFFILIATIONS

Canadian Association of Hispanists (CAH)

Modern Languages Association (MLA)  
Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED)  
Red Colombiana de Investigación en Literatura (RECIL)  
Latin American Studies Association (LASA)