

Gerardo Mosquera

Gerardo Mosquera nació en La Habana, Cuba, en 1945. Es crítico, escritor, curador e historiador del arte. Fue uno de los fundadores de la Bienal de La Habana y dirigió el Departamento de Investigación del Centro Wifredo Lam hasta 1990. Actualmente trabaja como curador independiente y con regularidad produce ensayos y coordina publicaciones sobre teoría y crítica del arte contemporáneo. Desde 1995 es curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York, así como asesor y tutor en la Rijksakademie de Bellas Artes de Amsterdam. Viaja asiduamente por África, Europa y América para dictar conferencias, impartir talleres y seminarios, organizar exhibiciones o ejercer jurado en bienales. Es colaborador permanente de las revistas *Art Nexus* (Bogotá), *Lápiz* (Madrid), *Brecha* (Montevideo), *Third Text* (Londres) y *Atlántica* (Las Palmas de Gran Canaria). Tiene gran cantidad de publicaciones de su especialidad.

Más allá de la Antropofagia

Notas sobre Globalización y Dinámica Cultural

I El poeta haitiano León Laleau clamaba sus desgarramientos en el poema *Trahison*, (1931), al tratar de expresar en francés -la lengua y la cultura en que había sido educado- la vertiente africana de sus orígenes:

*¿Y esa desesperanza sin igual
de domesticar, con las palabras de
Francia,
Este corazón que me llegó de Senegal?
Et ce déses por á nul autre égal
D'apprivoiser, avec des mots de France,
Ce coeur qui m'est venu du Sènégal?*

El sentido es más intrincado si pensamos que el África de Laleau, como la de Négritude, venía a ser una ilusión sustitutiva de la ilusión europea¹. O más bien un invento, en una operación de construir identidad caribeña desde los componentes de origen africano participantes en una cultura sincrética. Estos componentes fueron usados para enfrentar el afrancesamiento impuesto por la dominación colonial, estableciendo una diferencia

desde el costado no occidental sometido. Claro que el invento no se hace desde afuera: sale de una africanidad transatlántica vivida y transfigurada como factor activo de las culturas del Caribe. Un África como parte de Occidente, bien conflictual y subalterna.

De cualquier modo, la actitud del poema es pasiva al dejar al francés domesticar la diferencia. Los escritores de *Négritude*, y sobre todo Aimé Césaire, se ocuparon, desde fines de los años '30, en forzar el idioma europeo para expresar culturalmente un contexto híbrido, donde participaran ingredientes no europeos muy activos, tanto los venidos de África y Asia como aquéllos resultado de las transformaciones culturales europeas en América. Césaire decía haber querido "hacer un francés antillano, un francés negro, que, aún siendo francés, llevara la marca negra"². Esta operación descolonizadora da una voz comunicable a los excluidos y a la diferencia.

Un poco antes, el cubano Nicolás Guillén introdujo ritmos, entonaciones, sonoridades y atmósferas de ancestro africano en un castellano clásico. Aunque desconocía los idiomas africanos, este poeta afirmaba:

*Yoruba soy, lloro en Yoruba
Lucumí.*³

Si esto resulta verosímil se debe -entre otros factores culturales-, a que algunos poemas de Guillén, según señaló Alfred Melon y estudió Desiderio Navarro, poseen una textura fónica característica del yoruba, el kikongo, el efik y otros idiomas africanos⁴ cuyos fragmentos se usan aún en los ritos afrocubanos.

Navarro llega a afirmar que "al hablar en español, el poeta está hablando también en una lengua negro-africana⁵. Ya la manera misma como los cubanos pronunciamos y entonamos el castellano está influida por el carácter tonal de las lenguas bantú y sudanesas." Esta síntesis fónica participa en la ideología del mestizaje cultural que fundamenta la idea de identidad cubana que la poesía de Guillén ayuda a construir en los años '30:

*Estamos juntos desde muy
lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
una mandando y otro mandado,
todo mezclado*⁶

El poema incluye, muy adecuadamente, tanto el proceso de mezcla como la situación de poder y dominación. El primer aspecto coincide con la posición del etnólogo Fernando Ortiz quien, también en los años '30, comparó la identidad cubana con un ajíaco, es decir, un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis⁷. Este paradigma puede ser extendido a todo el Caribe donde semejantes metáforas potajeras, como "callaloo" o "sancocho", continúan siendo usadas para definir al Caribe, mitificado como ícono por excelencia del mestizaje, la diversidad, las migraciones, el intercambio abierto y la amalgama. Este mito se ha constituido en cliché, sobre todo con el cambio en la economía de la región, que pasó de la producción azucarera al turismo.

En general, la etnogénesis del Caribe se ha caracterizado por procesos de desgaje de las culturas originales que confluyeron en la región (acriollamiento) y mixación etnogenética. Aquí los elementos culturales e idiosincráticos de origen africano modulan las culturas nacionales del tipo occidental "mestizo" al extremo de fraguarles, en buena medida, su acento particular. Lo africano hibridado resulta clave para muchas manifestaciones culturales de América, no como intertextualidad, sino como presencia constitutiva; no en cuanto elemento inspirador, o siquiera añadido, sino como ingrediente prometeico en la formación de nuevas culturas. De cualquier modo, hay que estar en guardia contra la idealización del Caribe y, en general, contra una mitificación de la cultura como espacio simbólico donde se resuelven los problemas sociales.

El problema con la idea del mestizaje cultural es que puede ser usada para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada y omni-participativa. Es el problema de todas las nociones basadas en la síntesis, que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada cual en el ajíaco, a quién toca después la cucharada mayor. Es necesario subrayar además que, aparte del caldo de síntesis, quedan huevos y carnes duros que

Antropofagia

nunca llegan a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo. El paradigma del “ajiaco”, referido a la hibridación, tendría que ser complementado con el de los “moros con cristianos” (un plato caribeño de arroz con frijoles negros cocinados juntos, también llamado congri y gallo pinto), referido a la coexistencia sin fusión⁸. Ambos se interconectan: hay que comerlos juntos. ¿Y para beber? Quizás una Coca Cola...

Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pensar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un *tertium quid*, fruto de la mezcla. Este tipo de modelos oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente fruto de la mezcla, sino de la invención o el uso específico.

Un aspecto fértil del acriollamiento es precisamente la transformación neológica y la invención de cultura en respuesta a medios y situaciones históricas diferentes. En el Caribe, el énfasis ha sido puesto en la mezcla y el sincretismo. Sin embargo, las dinámicas de separación etnogenética que involucran a diferentes culturas desplazadas que comparten un nuevo espacio conflictivo, resultan de igual importancia y más productivas para comprender las actuales transiciones que suceden a escala global y postcolonial. Los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural⁹, pero aquéllos no pueden ser asumidos acomodaticamente, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales. Tienen que conservar el filo crítico. No hay sincretismo real en cuanto unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización antihegemónicas.

Forzar el francés y el español es en realidad potenciarlos, enriquecerlos, hacerlos capaces de comunicar otros sentidos correspondientes a otras experiencias, a menudo marginadas. Estas transformaciones caracterizan el mapa lingüístico postcolonial; permiten una diversificación en el interior de las lenguas del poder, y su reversión antihegemónica.

Pero aquí hay de nuevo una ambivalencia, porque las lenguas europeas salen ganando. Estas ganancias vuelven a ser apropiadas por los circuitos hegemónicos y pueden ser usadas, como hizo la antropología, para sofisticar las herramientas del dominio. Tales son las disyuntivas en que se dirime hoy el poder cultural. Más allá está la transformación de los idiomas europeos en las numerosas lenguas créole del Caribe, que son ya hace tiempo idiomas literarios. Pero las lenguas europeas aseguran a los escritores

una difusión internacional, algo bien importante para ámbitos con lenguas habladas -y sobre todo leídas- por muy poca gente. El alto grado de analfabetismo en países como Haití lleva de todos modos a los escritores a producir para la exportación.

Si Laleau sentía el idioma europeo como un cepo, y Césaire y Guillén se proponían transformarlo, en otros casos no hay preocupación por su uso desde la alteridad. El intelectual congolés Théophile Obenga proclamaba a inicios de los años '60 en su poema *Tu parleras*, dedicado a Césaire:

*las palabras son las de ellos
pero el canto es nuestro
les mots sont leurs mots
mais le chant est nôtre*

Esta posición elimina los conflictos por el origen del instrumento cultural, subrayando el uso. Pero mantiene una duplicidad entre idioma ajeno y discurso propio. A diferencia de la América Latina y el Caribe, en África y Asia se separan con mayor claridad las culturas autóctonas -y sus transformaciones- de las culturas europeas impuestas. Es natural que se conserve esta polaridad aun cuando se asuman los cambios traídos por el colonialismo, junto con sus capacidades de inversión descolonizante. Pero hoy día parece más plausible una relación dialógica, donde la lengua y la cultura impuestas pueden sentirse "ajenas-suyas", como decía Mijail Bajtín, hablando del plurilingüismo literario¹⁰. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen¹¹, revirtiendo el esquema de poder mediante la apropiación de los instrumentos de dominación. Así por ejemplo, el sincretismo en América de dioses africanos con santos y vírgenes católicos, hecho por los esclavos cristianizados a la fuerza, no fue sólo una estrategia para disfrazar a los primeros tras los segundos, ni siquiera una mezcla sintética: implicó la instalación de todos a la vez en un sistema inclusivo de muchas capas.

En un poema significativamente titulado *Not Neither*, la poeta nuyorricana Sandra María Estévez oscila entre idiomas e identidades, cons-

truyendo una opción desalienante que vive los desplazamientos entre disyunción y afirmación propios de esta dinámica:

*Being Puertorriqueña bien But yet, not
Gringa either, Pero ni portorra, pero sí
portorra too Pero ni que what am I?
yet not being, pero soy, and not really
y somos, y como somos Bueno, eso sí
es algo lindo Algo muy lindo¹²*

Toda poesía bilingüe subraya las paradojas de la traducción, ya que ésta consistiría en el acto absurdo de invertir los idiomas o en la eliminación del bilingüismo. Pero hay algo más en este caso: la inversión traiciona la toma de partido del poema a favor del español, muy clara en el uso de esta lengua en la declaración de la línea final. Se trata de un bilingüismo comprometido, enfrentado al bilingüismo y biculturalismo neutrales y, mas allá, a toda transculturación aséptica. Según Juan Flores ha analizado acerca de un poema similar de Tato Laviera, este texto sintetiza una poética de convergencia y divergencia¹³. Su palabra clave es precisamente aquella intraducible, *portorra*, un término a la vez despectivo y cariñoso para referirse a los puertorriqueños.

En verdad, lo más provocativo en el discurso de *"Not Neither"* es que problematiza cierto oportunismo neocolonial del "bi". El poema suscribe y simultáneamente desestabiliza la noción bajtiniana de lo "ajeno-suyo", al darlo vuelta para enfatizar lo "suyo-ajeno".

Estamos en la Era del Guión: la proliferación de prefijos y guiones resalta las dificultades del lenguaje heredado para describir las no-revoluciones contemporáneas. Más que inventarse nuevos términos, se combinan y reciclan los ya existentes, en un espíritu de readaptación, con el sentido concentrándose menos en las palabras que en el espacio conectante, dialógico, transfigurado del guión. Pero éste también representa una interacción originada en la ruptura: une al mismo tiempo que separa. Gustavo Pérez Firmat ha resumido la condición cubano-americana como una "viuda en el guión"¹⁴. Significativamente, él ha escrito después, en español, que no se resigna a vivir en el guión¹⁵

y que existen áreas en su corazón donde el inglés no puede entrar¹⁶.



El arte contemporáneo está siendo afectado considerablemente por la carencia de significados, por un profesionalismo extremo (producción llena de astucia, obras hábilmente ejecutadas para satisfacer demandas y expectativas, etc.), por un "cosmopolitismo" chato, o por la repetición y el aburrimiento, entre otros problemas. Pero al mismo tiempo estamos pasando por un período fascinante de transición y de reajuste de todo el sistema de creación, distribución y evaluación artística a escala global. Aunque este proceso transcurre lentamente y de manera silenciosa, su alcance no tiene precedentes.

La circulación regional e internacional del arte se ha expandido dramáticamente a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos y comunicaciones electrónicas. Muchos de ellos han propiciado algunos de los problemas antes mencionados. Un buen ejemplo es la proliferación por todo el mundo de pequeñas bienales carentes de enfoque claro, o de aquéllas de gran magnitud, orientadas hacia el espectáculo y semejantes a un mall. La bienal del arte es el sorprendente caso de una institución del siglo XIX que no sólo sigue con vida en su formato original, sino que aflora en el mundo entero. Dicha institución hace parte de un espíritu cosmopolita, apologético, exhibicionista, y principalmente comercial. En términos artísticos y culturales, las bienales son con frecuencia un fracaso, primordialmente porque sus resultados no se corresponden con su ambiciosa escala, sus costos y el esfuerzo que en ellas se invierte. De cualquier modo, la expansión del campo artístico que ha tenido lugar no es tan importante como su tendencia a traspasar sus propios límites, por un lado hacia la vida personal y cotidiana, y por el otro hacia la sociedad y la interacción urbana.

Junto al incremento de los circuitos internacionales del arte hay una nueva energía y nuevas actividades que se llevan a cabo localmente en áreas donde, por razones históricas, económicas y sociales, uno no esperaría encontrar una producción artística interesante. Mi trabajo en luga-

res como Centroamérica, la India, Palestina o Paraguay me ha hecho testigo no sólo de prácticas artísticas vigorosas y plausibles, sino también de la fundación de espacios alternativos y del surgimiento de acciones contra el poder establecido, o ajenas a él.

Gran parte de esta actividad es *local*: resultado de reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o de su intención de causar un impacto cultural, social o aún político en sus medios. Pero estos artistas están frecuentemente bien informados sobre otros contextos, sobre el arte hegemónico, o buscan incluso una proyección internacional. A veces se mueven dentro, fuera y alrededor de espacios locales, regionales y globales. Usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, aun cuando basen su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Aun en medio de la guerra, como en Palestina, es posible descubrir obras con garra, que desafían nuestras preconcepciones y ratifican cuán descentralizadas están deviniendo las dinámicas artísticas.

Además, un número creciente de nuevos agentes culturales y artísticos ha venido apareciendo dentro de una circulación internacional del arte recientemente expandida. Sin duda, el hecho de que cierta cantidad de artistas provenientes de las cuatro esquinas del planeta esté exponiendo internacionalmente sólo significa, en sí mismo, una internacionalización cuantitativa. Pero el asunto no es la cantidad. La cuestión para estos nuevos sujetos es su capacidad de acción: el desafío de mudar una situación restrictiva y hegemónica hacia una pluralidad activa y enriquecedora, en lugar de ser digeridos por los establishments, hegemónicos o no. Es necesario cortar el pastel global no sólo con una variedad de cuchillos, sino con una variedad de manos y repartirlo de acuerdo con esto.

Se trata de un proceso lleno de contradicciones; nuevas generaciones de artistas están empezando a transformar el statu quo sin manifiestos o programas concientes, sino creando obra fresca, al introducir nuevas problemáticas y significados provenientes de sus experiencias diversas, y al infiltrar sus diferencias culturales en

circuitos artísticos mas amplios y, hasta cierto punto, más verdaderamente globalizados. Naturalmente, este no es un camino sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. ¿Estará enriqueciéndose y complejizándose la situación? ¿O estará simplificándose dado el grado necesario de estandarización que requiere la comunicación transcultural e internacional? ¿Estará comunicándose la diferencia, o se habrá sólo convertido en una taxonomía autocomplaciente? ¿Quién ejerce las decisiones culturales¹⁷, y en beneficio de quién se toman?

Una tendencia crucial es la expansión interna de los llamados “arte y lenguaje internacionales” a través de la intervención de una multiplicidad de actores. Aun cuando se encuentra ampliamente instituido por las orientaciones del mainstream, este lenguaje está siendo modificado y aun construido activamente por artistas de las “periferias”. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje también implica el poder de controlar el significado. Por tanto, más que un mosaico de múltiples expresiones artísticas, lo que tiende a prevalecer es la construcción diversificada de un “arte internacional” por diversos sujetos de diversos lugares. Esta propensión abre paso a una perspectiva diferente, opuesta a los clichés de un arte “universal” en los centros, de expresiones derivativas en las periferias, y de un ámbito múltiple y “auténtico” de la “otredad” en la cultura tradicional. Obviamente, la polaridad misma de centro y periferia ha sido fuertemente confrontada en estos tiempos porosos de migraciones, comunicaciones, químicas transculturales y rearticulaciones de poder.

Por todos los rincones del planeta somos testigos de signos de cambio en las bases epistemológicas de los discursos artísticos contemporáneos, basados no *en* la diferencia sino *desde* la diferencia.

Esta transición puede sintetizarse como el cambio de dirección gradual en procesos culturales que solían ir fundamentalmente de lo global a lo local. En este sentido, las nociones de hibridación y de “antropofagia” están empezando a ser superadas.

Los modernistas brasileños usaron la figura de la antropofagia¹⁸ con el fin de legitimar su aprehensión crítica de elementos artísticos y cul-

turales europeos, procedimiento propio de la cultura poscolonial en general. La antropofagia no es sólo una estrategia cultural. Es también una metáfora que indica la tendencia a apropiarse creativamente de los elementos culturales ajenos que encontramos en América Latina desde los inicios de la colonización europea. El mismo carácter multisincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación mencionada, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epítome de tales procesos, dada su problemática relación de identidad y diferencia con occidente y sus centros, por virtud de la especificidad de su historia colonial. Nuestra "consanguinidad" con la cultura hegemónica de occidente ha sido al mismo tiempo cercana (somos hijos "naturales" de esta línea cultural) y distante (somos la descendencia híbrida, pobre y subordinada). La práctica de la antropofagia nos ha permitido personificar y potenciar nuestras complejidades y contradicciones. Sólo el Japón supera a América Latina como caníbal transcultural.

Los antropólogos y críticos latinoamericanos han hecho énfasis en los aspectos creativos y subversivos de estas estrategias de resignificación y sincretismo, y en cómo éstas se han convertido en una manera paradójica de construir la diferencia y la identidad. Los "caníbales" no son pasivos por definición: siempre transforman, resignifican y emplean para sí de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, especialmente aquélla que es "incorrecta", es por lo general un proceso de originalidad, entendida como nueva creación de significado. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una "cultura de resignificación"¹⁹ a partir de los repertorios impuestos por los centros. Se trata de una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además del acto de confiscar para su uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. No es sólo una cuestión de dismantelar las totalizaciones dentro de un espíritu posmoderno; conlleva también una deconstrucción antieurocéntrica de la autorrefe-

rencia de los modelos dominantes²⁰ y, mas allá, de todos los modelos culturales.

Sin embargo la antropofagia como programa no es tan fluida como parece, ya que no se lleva a cabo en un territorio neutral sino subyugado, con una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia y de la situación poscolonial. De ahí que la tensión del "¿quién come a quién?"²¹ se encuentra siempre presente. Los artistas latinoamericanos han complicado en extremo las implicaciones contenidas en la cita y la expropiación transculturales. Algunos como Juan Dávila y Flavio Garciandía, han dedicado una parte importante de sus obras a una exploración cínica de tales implicaciones.

Otro problema es que el flujo no puede ir siempre en dirección norte-sur, como ordena la estructura del poder. Independientemente de cuán plausibles resulten las estrategias de apropiación y transculturales, éstas implican una acción de rebote que reproduce la estrategia hegemónica, aun cuando la conteste y obtenga provecho de sus posibilidades.

Es necesario también invertir la corriente, no sólo para voltear el esquema binario de transferencia, desafiando su poder, sino para enriquecer y transformar una situación desgastada. Un voleo horizontal que pudiera promover una red verdaderamente global de interacciones hacia todos lados sería igualmente bienvenido.

El paradigma de la antropofagia está siendo desplazado hoy cada vez más por lo que pudiéramos llamar el paradigma del "desde aquí". En vez de devorar críticamente la cultura internacional impuesta por occidente, artistas de todo el mundo están produciendo activamente sus versiones plurales de esa cultura. La diferencia está en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción internacional directa desde una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

De Turquía a China, la obra de muchos artistas jóvenes, más que nombrar, describir analizar, expresar o construir contextos, es hecha desde sus contextos en "términos internacionales". Las identidades, así como los entornos físicos, culturales y sociales, son desempeñados, más que meramente mostrados, contradiciendo así las

expectativas del exotismo. La noción de “tigritud”, acuñada por Wole Soyinka en la década del '60 en oposición a la de negritud, se vuelve más pertinente ahora que nunca: “Un tigre no grita su tigritud: salta. Un tigre en la selva no dice: soy un tigre. Sólo al pasar por el terreno de caza del tigre y encontrar el esqueleto de una gacela sentimos que el lugar desborda tigritud”. La metáfora enfatiza la identidad por la acción hacia afuera, no la identidad mediante la representación o la aserción interna, como ha sido con frecuencia el caso del arte poscolonial.

Hoy día, más y más identidades y contextos concurren en el “lenguaje artístico internacional” y en la discusión de temas “globales” de actualidad. Desde -y no tanto en-, es una palabra clave en la práctica cultural contemporánea. Alrededor del mundo, el arte se está produciendo más desde contextos, culturas y experiencias particulares, que “al interior” de éstas, más desde *aquí* que *aquí*.

El arte desde América Latina ha contribuido fuertemente a esta dinámica. Su neurosis identitaria es ahora menos seria, lo cual facilita una aproximación más enfocada a la creación artística. Contrario a los clichés del arte Latinoamericano, los artistas contemporáneos tienden menos a representar elementos históricos, culturales y vernáculos, permitiendo así que sus entornos trabajen desde dentro de su propia poética. No es que hayan perdido interés en lo que sucede fuera del arte. Por el contrario: el arte desde América Latina sigue preocupado con su entorno, pero el contexto tiende a aparecer menos como materia prima y más como un agente internalizado que construye el texto. La diferencia es, por tanto, construida cada vez más a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un set de códigos “internacionales”, que mediante la representación de elementos culturales o históricos característicos de contextos particulares.

Mediante esta operación los artistas están democratizando lenta y silenciosamente los cánones dominantes y las relaciones de poder establecidas en los circuitos y mercados internacionales. Esta nueva situación acarrea muchos

problemas, pero apunta hacia una dirección muy plausible para la cultura en un mundo postcolonial globalizado. Propicia un entorno internacional polisémico y activamente plural.

Las dinámicas desencadenadas por la globalización, junto con las migraciones contemporáneas y otros procesos culturales, quizás estén produciendo una suerte de caribeñización del mundo. Más que discutir esta idea, quisiera concluir con un símbolo abierto. Al llegar al Caribe, los españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de una ínsula o de la tierra firme. Cuenta un historiador del siglo XIX, cura de la villa cubana de Los Palacios, que cuando Colón preguntó a los nativos de Cuba si aquel lugar era isla o continente, ellos le respondieron que era “tierra infinita de la que nadie había visto el cabo, aunque era isla”²². Tal vez las tendencias actuales nos inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

Notas

1. Bernabé, Chamoiseau, Confiand, p. 20.
2. Entrevistado por René Depestre en su Prólogo a *Poesías*, La Habana, 1969, p. XX.
3. Nicolás Guillén, "Son número 6", en su *El son entero*, Obra poética, t. I, p. 231.
4. Melon 1973, p. 25-61; Navarro 1988, p. 11-32.
5. Navarro: Op. Cit., ps. 23-24.
6. Nicolás Guillén: Op. Cit., p. 232.
7. Ortiz 1973, p. 154-157.
8. Mosquera 1992, p. 30-38.
9. Becquer y Gatti, 1991, p. 65-81. Para un análisis del sincretismo con respecto a la religión y la cultura en Brasil consultar Sérgio Figueiredo Ferretti: *Repensando o sincretismo*, São Paulo, 1995.
10. Bajtín 1986, p. 490-491.
11. Escobar, 1987, p. 76.
12. Estévez, *Yerba Buena*, 1980.
13. Flores 2000, p. 141.
14. Pérez Firmat 1994.
15. Pérez Firmat, 2000, p. 118.
16. Pérez-Firmat 2000, Op. Cit., ps. 55-57 y 97-98.
17. Ver Guillermo Bonfil Batalla, "Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural", en *La cultura popular*, ed. Adolfo Columbres (Ciudad de México: Premiá, 1987), p. 79-86, y "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", en *Anuario Antropológico*, nro. 86, (Universidad de Brasilia, 1988), p. 13-53. Ver también Ticio Escobar, "Issues in Popular Art", en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (Londres: INIVA, y Cambridge, MIT Press, 1995) p. 91-113.
18. El escritor brasileño Oswald de Andrade acuñó el término en su *Manifiesto Antropofágico*, publicado en 1928.
19. Richard, 1989, p. 55.
20. Richard 1991, p. 18.
21. Buarque de Hollanda: "Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition", en Noreen Tomás, May Jane Jacob e Ivo Mesquita editores, 1994, p. 129.
22. Andrés Bernaldes: *Historias de los Reyes Católicos*, en *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de La Habana*, 1837, tomo III, p.128. Citado por Cintio Vitier y Fina García Marruz: *Flor oculta de poesía cubana*, La Habana, 1978, p. 63.

Bibliografía

- Becquer Marcos, Gatti, José, *Elements of Vogue*, Third Text, Londres, n. 16-17, 1991.
- Bernabé Jean, Chamoiseau Patrick y Confiand Raphaël:, *Éloge de la créolité*, Gallimard, Paris, 1989.
- Buarque de Hollanda, Heloisa "Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition", en Noreen Tomás, May Jane Jacob e Ivo Mesquita (editores): *American Visions*, ACA Books, Nueva Cork, 1994.
- Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Perioni, Asunción, 1986.
- Estévez Sandra María, *Yerba Buena*, Nueva York, 1980.

- Flores, Juan "Memorias (en lenguas) rotas", en Gerardo Mosquera (editor), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, 2000.
- Guillén, Nicolás, *El son entero*, Obra poética, t. I, Letras Cubanas, La Habana, 1972.
- Melon, Alfred, *Realidad, poesía e ideología*, Unión, La Habana, 1973
- Mijail M. Bajtín *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana, 1986,
- Mosquera, Gerardo: "África in the Art of Latin America", *Art Journal* vol. 51, no. 4, Nueva York, 1992.
- Navarro, Desiderio, *Ejercicios del criterio*, Unión, La Habana, 1988.
- Ortiz, Fernando, "Los factores humanos de la cubanidad", en *Órbita*, La Habana, 1973
- Pérez Firmat, Gustavo, *Life-on-the-Hyphen. The Cuban-American Way*, Austin, 1994.
- Pérez Firmat, Gustavo, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami, 2000
- Richard, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers, Santiago de Chile, 1989.
- Richard, Nelly, "Latinoamérica y la postmodernidad", *Revista de Crítica Cultural*, n. 3 Santiago de Chile, Abril de 1991.
- Vitier, Cintio y García Marruz, Fina, *Flor oculta de poesía cubana*, Arte y Literatura, La Habana, 1978.