



HAL
open science

Hegemonía y periferias en la antología ¡Negras somos! La difusión de las producciones poéticas de las autoras negras del Pacífico colombiano: desafíos y perspectivas actuales

Solène Retourné

► **To cite this version:**

Solène Retourné. Hegemonía y periferias en la antología ¡Negras somos! La difusión de las producciones poéticas de las autoras negras del Pacífico colombiano: desafíos y perspectivas actuales. Humanities and Social Sciences. 2019. dumas-02370812

HAL Id: dumas-02370812

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02370812>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



Université Rennes 2

ERIMIT

Máster ETILA

Hegemonía y periferias en la antología
¡Negras somos!

*La difusión de las producciones poéticas de las autoras negras del Pacífico colombiano:
desafíos y perspectivas actuales*

Solène RETOURNE

Bajo la dirección de Nathalie LUDEC

“Western or European writers believe or can choose to believe their work is naturally ‘race-free’ or ‘race transcendent’. [...] Wanting that same sovereignty, I had to originate my own fictional projects in a manner I hoped would liberate me, the work and my ability to do it.”

Toni Morrison (2019)¹

¹ Ese extracto de *Mouth Full of Blood: Essays, Speeches, Meditations* (2019) de Toni Morrison ha sido publicado a principios de agosto por el periódico *The Guardian* en homenaje a la escritora ganadora del Premio Nobel, fallecida el 5 de agosto de 2019.

Agradecimientos

La realización de este trabajo de investigación nunca habría sido posible sin la valiosa colaboración de muchas personas a las que conocí en las frías alturas bogotanas, entre dos aguaceros quibdoseños, en el gran labirinto caleño, y en las casas o en el puerto de la ciudad de Buenaventura.

Mis profundos agradecimientos van a las mujeres extraordinarias con las que me crucé en ese increíble e inaugural recorrido por las tierras colombianas, amigas, investigadoras, escritoras, docentes, activistas que nutrieron mi reflexión sobre este apasionante tema. Sobre todo, debo agradecer a María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa, Dionicia Moreno Aguirre, Elcina Valencia Córdoba y Lorena Torres Herrera por dedicarme largas horas hablando de sus obras, sus compromisos y sus experiencias.

Agradezco también con cariño a Yesenia Escobar Espitia, Úrsula Mena Lozano y María Isabel Mena, por su tiempo precioso entre las numerosas luchas que llevan en el ámbito académico y literario colombiano.

A mi estimada Luisa Barcos Romaña por ayudarme a desarrollar las grandes interrogaciones de esta investigación, y sin quien, indudablemente, estas páginas no hubieran sido las mismas.

Al profesor M'bare N'gom, por haber abierto las grandes pistas de reflexión de este trabajo.

A Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano, por su apoyo cuidadoso y constante.

Por supuesto, agradezco a Nathalie Ludec, la directora de este trabajo, por su interés sincero en el tema y su lectura atenta.

Finalmente, un agradecimiento caluroso a mis amigos y a mi familia, que sufrieron mis monólogos entusiasmados sobre las bellezas del Pacífico, la literatura afrocolombiana y los poemas que pueblan este estudio.

Tabla de contenidos

Introducción **10**

CAPITULO I

Colonización en la región pacífica y nacionalismo colombiano: sus influencias en la configuración del canon literario **20**

- 1- La instauración de las dinámicas centro-periferia durante la época colonial **20**
 - 1.1- Una empresa colonizadora errática como base de las primeras políticas territoriales **21**
 - 1.2 - El nacimiento de discursos culturales periféricos durante la esclavización **22**
- 2- Independencia y constitución del Estado-nación: la implantación de una hegemonía cultural, política y social **25**
 - 2.1- Centralismo, glorificación del mestizaje y arraigo del racismo estatal en la segunda mitad del siglo XIX **25**
 - 2.2- Conservadurismo e hispanofilia en los primeros discursos historiográficos **27**
- 3- Configuración de la literatura nacional y procesos de canonización literaria **29**
 - 3.1- La fundación del campo literario colombiano: elitismo cultural y exclusiones **29**
 - 3.2- El discurso antológico decimonónico: nacionalismo, andino-centrismo y masculinidad criolla **31**

CAPITULO II

Las producciones poéticas de escritoras negras emergentes frente a las tensiones entre canon y periferias literarias en la época actual **36**

- 1- La ambigua y limitada inclusión de los autores negros al canon poético en el siglo XX **37**
 - 1.1- La aparición de escritores negros en el panorama poético frente a la evolución homogénea del canon **37**
 - 1.2- Reduccionismos y exotismos en las lecturas del discurso historiográfico **39**

2- ¿Y las mujeres? La “presencia ausencia” de las escritoras negras en la historiografía del siglo XX **42**

2.1- Mirada de la historiografía sobre las mujeres negras: marginación y perspectiva desviada **42**

2.2- La ausencia parcial de las poetas negras en el discurso antológico de los años 1990 **45**

3- El arraigo de la cultura hegemónica en la sociedad colombiana contemporánea **47**

3.1- La Constitución de 1991: centralismo estatal y los territorios periféricos relegados **47**

3.2- El desinterés del Estado por la diversidad cultural y étnica en el sistema educativo **52**

3.3- Edición, publicación y promoción del libro en Colombia: espacios por conquistar para la producción literaria negra **54**

CAPITULO III

¡Negras somos!: contextualización y nacimiento de un discurso nuevo sobre la poesía en Colombia **59**

1- ¿Un nuevo paradigma para la consideración de las producciones culturales “periféricas” en Colombia? **59**

1.1- El Museo Rayo, un baluarte ante la cultura hegemónica **60**

1.2- Apidama Ediciones de 2002 a 2008: génesis y creación de un proyecto editorial **63**

1.3- La concepción *¡Negras somos!*: ambigüedades del discurso “anti-canon” y su inserción en el mercado del libro **66**

2- Matices, exclusiones y silencios en la publicación y la difusión de *¡Negras somos!* **68**

2.1- De Bogotá a Cali, las colaboraciones y los apoyos del proyecto **69**

2.2- Balance agridulce de una publicación silenciada **71**

CAPITULO IV

Visibilizar invisibilizando: tentativas de homogeneización de una polifonía poética en *¡Negras somos!* **76**

1- Diversidad y complejidades de las escrituras de las poetas del Pacífico **76**

1.1- A grandes rasgos: unas actrices claves en las relaciones de poder simbólico del campo literario colombiano **77**

1.2- De poeta en poeta, de poema en poema: variaciones de un recorrido antológico **80**

2- El prólogo de la antología y sus tendencias uniformistas **98**

2.1- Primeras pistas de interpretación: acercamiento diferencial y reduccionismos **99**

2.2- La preponderancia del ritmo anfíbraco: ¿una teoría marcada por la folclorización y la exotización? **104**

CAPITULO V

La configuración actual de las relaciones entre cultura hegemónica y culturas periféricas **111**

1- ¿Derretir el canon mediante la normalización de las producciones literarias marginadas? **112**

1.1- Sobre el uso del término “movimiento” **113**

1.2- ¿Qué es la literatura afrocolombiana? **115**

2- Los peligros de las categorizaciones **120**

2.1- Herramientas teóricas y encasillamientos **121**

2.2- La construcción teórica y política de lo afrocolombiano: ambigüedades del reconocimiento **124**

3- Las productoras afrocolombianas frente a las concepciones oficiales de la alteridad **126**

3.1- La promoción de la producción literaria de escritoras negras en las nuevas políticas culturales **127**

3.2- Proyectos inclusivos y regulados: ¿Cómo preservar la hegemonía cultural y literaria? **129**

Conclusión general **133**

Anexos **136**

1- Mapas del Pacífico colombiano **136**

- 2- De 1886 a 1998, diferentes grandes textos legislativos **139**
 El título II de la Constitución de 1886 “De los habitantes: nacionales y extranjeros”
 El título I de la Constitución de 1991 “De los derechos fundamentales”
 Los tres primeros capítulos de la Ley 70 de 1993 o “Ley de Negritudes”
 Capítulo III de la Ley de Educación 115 de 1994 “Educación para grupos étnicos”
 El Decreto 11-22 del 18 de junio de 1998
- 3- Mapa de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales de 2018 **154**
- 4- La portada de la antología *¡Negras somos!* **155**
- 5- Las biografías de siete poetas del Pacífico colombiano **156**
 María Teresa Ramírez Nieva **156**
 Mary Grueso Romero **158**
 Amalia Lú Posso Figueroa **160**
 Sonia Nadhezda Truque **162**
 Dionicia Moreno Aguirre **165**
 María Elcina Valencia Córdoba **167**
 Lorena Torres Herrera **169**
- 6- Los poemas **172**
 María Teresa Ramírez Nieva **172**
 Tocá ese tambor
 Dinga y Mandinga
 Beso y Mamey
 Tu nombre hecho de espumas
 Canto para mulecones
 La negrita
 Tambores de Mascalla
 Canto mágico
 Ya no más con ese cuento
- Mary Grueso Romero **180**
 Negra Soy
 Orishas
 Contando el cuento
 Naufragio de tambores

Niño Dios bendito
Dingo, dingo, dingo
Ayoioe
Hombre, hacé caridad
Desesperanza

Amalia Lú Posso Figueroa **190**

Adelaide, la de Mozart

Sonia Nadhezda Truque **196**

Alejandría sin Justine
Definición de madrugada
Bogotá
19 con 5a
Bosque Izquierdo
Bodegón con naturaleza muerta

Dionicia Moreno Aguirre **200**

Bálsamo de amor
Ojos negros
Muerte
Negra
Arco iris
Recobrando el pasado
Cena servida

María Elcina Valencia Córdoba **206**

Currulao
Entra en mi playa de nuevo
Yo, viajera
Anhelos N°2
La Madre Tierra
Tránsito y resistencia

Lorena Torres Herrera **211**

Atarrayando el olvido
Siempre presentes

La negra Tomasa

- 7- Listado de las entrevistas realizadas en enero y febrero de 2019 **219**
- 8- Cuestionario respondido por Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano el 8 de marzo de 2018 **220**
- 9- Cuestionario respondido por Mary Grueso Romero el 3 de julio de 2018 **231**
- 10- Cuestionario respondido por Guiomar Cuesta Escobar el 17 de febrero de 2019 **233**
- 11- La presencia de las mujeres afrocolombianas en el ámbito académico y literario colombiano. Extracto del reportaje fotográfico “Afrocolombianas. Del Pacífico a Bogotá: mujeres en lucha” realizado en enero y febrero de 2019 **236**

Bibliografía 244

Introducción

Al origen de este estudio encontramos una lectura breve, intensa, incongrua por ser fruto de un azar ahora asumido: la de “Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en *¡Negras somos!*”, un artículo escrito por el investigador M’bare N’gom y publicado en 2015 en la revista *Cuadernos de literatura* de la Universidad Javeriana de Bogotá. Esas páginas despertaron nuestro más vivo interés al designar la antología publicada en 2008 como “una de las primeras colecciones de su género publicada en Colombia y quizás en Latinoamérica, dedicada exclusivamente a la producción cultural de las mujeres escritoras de ascendencia africana” (N’gom, 2015: 121), lo que suscitó también nuestras primeras interrogaciones acerca de la poca atención de la crítica y de la academia a ese objeto literario. Esperando a que pudiéramos tener la antología entre las manos, descubrimos en línea el prólogo de la obra escrito por Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar, lo que no hizo más que agudizar nuestra preocupación por el tema y nos llevó a explorar tierras literarias y académicas hasta entonces desgraciadamente desconocidas. En efecto, para entender el contexto cultural internacional en el que se ubican las poéticas emergentes contenidas en *¡Negras somos!*, se trató de asimilar las teorías fundamentales concebidas a partir de los años 1970 en la academia estadounidense acerca de la diáspora afroamericana. Además de las reflexiones que suscitaron nuestras primeras aproximaciones a los *black studies*, el nacimiento del feminismo negro o el concepto de interseccionalidad, nos sumergimos también en las consideraciones literarias, sociales y políticas llevadas por los grandes textos de la Negritud francesa, abordando también las innovaciones estéticas del Negrismo antillano y sobre todo, las perspectivas inaugurales del previo Renacimiento de Harlem en Estados Unidos. Esa primera etapa de contextualización, mediante la que abarcamos la efervescencia intelectual y cultural propia de los grandes movimientos políticos, sociales y literarios protagonizados por creadores negros fue seguida de un acercamiento al contexto regional en el que se enmarca la mayoría de las obras compiladas en *¡Negras somos!* con tal de entender las particularidades culturales, sociales e históricas del Pacífico colombiano. Comprender las dinámicas que originan y constituyen la histórica marginación que padece esa región no fue una tarea fácil, pero también nos permitió descubrir sus riquezas etnográficas y ambientales. Por tanto, la complejidad del contexto local y nacional hizo evidente la necesidad de viajar hacia los paisajes colombianos con tal de proceder a un trabajo de campo imprescindible para la legitimidad de esta investigación. Entre las numerosas observaciones realizadas sobre el terreno y mediante las

múltiples conversaciones con varias actoras del ámbito académico, literario y editorial colombiano se reforzó nuestra preocupación por el silencio que rodea *¡Negras somos!* en el panorama cultural colombiano y nos ayudó finalmente a distinguir el racismo estructural que sigue caracterizando la sociedad colombiana contemporánea. Con lo cual, la pervivencia de ciertos mecanismos y dinámicas políticas, sociales, culturales y territoriales que datan del periodo colonial hizo que profundizáramos nuestro estudio de la formación del Estado-nación y del canon literario colombiano durante la tercera etapa de nuestro proceso reflexivo, al volver de Colombia. En ese momento ahondamos también ciertas cuestiones abordadas durante nuestro trabajo de campo vinculadas con el lugar que ocupan las poblaciones afrocolombianas en el sistema educacional y editorial. Asimismo escogimos redirigir nuestro estudio para dar más espacio a otro gran interrogante que se sumó a nuestras primeras reflexiones. De hecho, poco a poco habíamos constatado in situ las claras tentativas de encasillamiento de las obras poéticas producidas por escritoras afrocolombianas. Recordamos particularmente una conversación con Dionicia Moreno Aguirre, que había destacado el contraste entre el interés suscitado por las producciones de corte costumbrista, donde la etnicidad ocupa un lugar central, y su interés personal por escribir poesía sentimental e intimista, porque según la poeta “los negros también nos amamos, bajo cadenas, bajo el yugo, bajo muchas presiones, hubo amor”². Otras conversaciones con demás interlocutores nos habían conducido a evidenciar y enfocarnos en los peligros supuestos por diversas tendencias a categorizar la heterogeneidad de expresiones estéticas que acoge la nómina “poesía afrocolombiana”. De ahí que nuestra tercera parte reflexiva se centró también en privilegiar esas constataciones y emprender una reflexión más amplia acerca de las políticas y los proyectos actuales que buscan visibilizar las producciones literarias de escritoras afrocolombianas. La orientación particular que anima esas iniciativas gubernamentales provocó además cuestionamientos más generales y complejos sobre las conceptualizaciones que valorizan la etnicidad, nacidas en la academia estadounidense y apropiadas después por los discursos activistas, académicos y estatales colombianos. Finalmente, pensamos que ese largo recorrido y esas varias interrogaciones podían ser abordados desde un solo hilo conductor, es decir el estudio de las tensiones históricas entre la cultura hegemónica colombiana, de la cual el canon literario eurocentrado forma un aspecto, y las culturas menores o las producciones que emanan de las periferias de la tradición literaria. El enfoque diacrónico de esta observación, que se sitúa entre mediados del siglo XIX y nuestra época contemporánea, permite que la antología *¡Negras somos!* se presente no solo como un

² Entrevista a Dionicia Moreno Aguirre, el 6 de febrero de 2019 en Buenaventura.

eje, sino también como un ejemplo ilustrativo de la evolución de esas tensiones. En otras palabras, no se trata solamente de considerar el hito que puede simbolizar esa publicación en la historiografía literaria, sino analizar cómo esas tensiones históricas se encarnan en el contenido de la antología y cómo puede representar, hasta cierto punto, las transformaciones que atañen esas relaciones hegemonía-periferias y los mecanismos excluyentes que las caracterizan históricamente.

Debido a su complejidad, el marco teórico en el que se inserta nuestro trabajo de investigación conlleva una metodología de estudio transdisciplinar o interdisciplinar a menudo utilizada para abordar los temas categorizados dentro de los estudios culturales, que se expandieron en Gran Bretaña a partir de los años 1960 y conocieron una difusión mundial en los años 1980 (Urteaga, 2009). Siendo parte de los trabajos que se centran en “los componentes culturales vinculados al género, a la etnicidad y a las prácticas de consumo” (Urteaga, 2009) y que resultan afectados por las nuevas ideologías y los cambios sociales que surgieron al margen de la desvaloración del marxismo (Urteaga, 2009), muy rápidamente resultó imposible abordar este tema desde una sola disciplina. Con lo cual fue necesario superar la disciplinarización y evolucionar en el dominio de las ciencias sociales mediante una esfera que comprende perspectivas históricas, sociológicas y literarias. Como lo indica Sergio Antonio Mosquera (2017: 28), este planteamiento teórico y científico propone “restituir la unidad del hombre” como único objeto de las ciencias sociales mediante el diálogo interdisciplinario, oponiéndose también a la categorización de las ciencias que, según una perspectiva europea, blanca que alaba la racionalidad y la cientificidad, se volvieron dominios independientes que no intercambian (Mosquera, 2017: 27). Por otra parte, sentimos la necesidad de aclarar diferentes teorías y conceptualizaciones a las que se referencian los fenómenos estudiados en las páginas siguientes. Primero, un uso cuidadoso de la terminología científica, nuestra distancia con las categorizaciones y el rechazo de algunas nóminas por ciertas escritoras que protagonizaron este trabajo nos impidieron designar esas producciones poéticas emergentes como “feministas”. Sin embargo, las perspectivas de este trabajo se asimilan claramente a las del feminismo decolonial, un concepto propuesto por la investigadora María Lugones. Como lo recuerda Ochy Curiel (2015: 16), se trata de una síntesis de diversas propuestas críticas feministas latinoamericanas, estadounidenses y europeas “teniendo como premisa la comprensión de que la modernidad occidental fue posible con base al colonialismo, la expansión del capitalismo y la instalación del racismo”. Entre esas propuestas encontramos el *black feminism* y el feminismo de color en Estados Unidos, el feminismo negro latinoamericano y caribeño, las contribuciones de

pensadoras indígenas o el feminismo materialista francés. Del feminismo decolonial derivan otros conceptos mediante los que se rechaza la fragmentación de las opresiones que padecen las mujeres y se tiende a comprobar que “el racismo, el (hetero) sexismo, el clasismo son opresiones que operan de manera simultánea, co-existen y son consustanciales” (Curiel, 2015: 16). El *black feminism*, los trabajos de las mujeres de color estadounidenses y las afrofeministas latinoamericanas y caribeñas protagonizaron una nueva efervescencia crítica y teorizaron varias herramientas analíticas que parten desde una perspectiva distinta³, entre las cuales encontramos el concepto de interseccionalidad establecido por Kimberlé Crenshaw a principios de los años 1990. Con tal de ampliar nuestra contextualización teórica, destacamos que el feminismo decolonial se inserta en el pensamiento decolonial o el concepto de “decolonialidad” desarrollado por el pensador puertorriqueño Nelson Maldonado-Torres y que “emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida” (Mignolo, 2007: 27 cit. en Macías Chávez, 2015: 85). Además, recordamos que este concepto nació del pensamiento poscolonial o poscolonialismo, que se puede entender como “la suma de todos los hechos históricos que tuvieron lugar en el proceso descolonizador, en el que sobresalía la determinación de las antiguas colonias por alcanzar su soberanía” (Macías Chávez, 2015: 84). De esos términos, es decir del poscolonialismo y la decolonialidad emergió el de neocolonialismo, que nos parece fundamental en el momento de entender el funcionamiento de la sociedad colombiana actual. Aunque su definición exacta quede un poco difusa, el neocolonialismo designa el impacto en el contexto post-colonial de las antiguas potencias colonizadoras que, mediante la debilidad de los Estados recién independizados y dando el poder político a las elites estatales, siguen ejerciendo una forma de control económico y político desde afuera (Macías Chávez, 2015: 87).

En cuanto a la terminología utilizada en el transcurso de este trabajo, las producciones poéticas compiladas en *¡Negras somos!*, como las producciones literarias de escritores afrocolombianos en su conjunto serán a menudo designadas bajo la nómina de “literaturas menores”, que también podrían ser “de minorías” o “marginales”, como acepciones que comprenden manifestaciones estéticas y culturales que han sido relegadas por la institucionalidad, el canon literario o la cultura hegemónica. Por “literaturas menores” recordamos la teorización de ese concepto propuesta por Deleuze y Guattari en *Kafka. Pour*

³ Ochy Curiel (2015: 16) se refiere a la simultaneidad de opresiones del Colectivo Río Combahee (1988), la matriz de opresión teorizada por Patricia Hill Collins (1998), la interseccionalidad por Kimberley Crenshaw (1993) y el concepto de fusión por María Lugones (2005).

une littérature mineure (1975), que enunciaban como tercera característica de esas literaturas su “valor colectivo” (Deleuze y Guattari, 1975: 31), declarando que:

[...] porque la consciencia colectiva o nacional a menudo es inactiva en la vida exterior y siempre en vías de desagregación, es la literatura que se encarga positivamente de ese papel y de esa función de enunciación colectiva, y hasta revolucionaria; es la literatura que produce una solidaridad activa, pese al escepticismo⁴. (Deleuze y Guattari, 1975: 32)

Aunque reconocemos la utilidad de ese concepto, que sirve ante todo para calificar las literaturas “que una minoría produce en una lengua mayoritaria” (Deleuze y Guattari, 1975: 29), bien tenemos en mente las limitaciones que impone, y el hecho de categorizar o definir esas literaturas como intrínsecamente políticas⁵ deberá ser matizado para evitar los reduccionismos. Asimismo tenemos en cuenta las reflexiones de Gayatri Spivak (1988) acerca de las teorías enunciadas por los pensadores posestructurales franceses y su real capacidad para representar la “agentividad femenina”⁶ de las productoras culturales subalternas, criticando las teorías de la ideología y los peligros de la “representación” (Banerjee, 2014). Por tanto, tomaremos distancia con la definición de Deleuze y Guattari, usando el concepto para poder abarcar de manera más general la imagen del escritor negro como agente cultural y productor de una literatura marginal y marginada por el centro del país. Por otra parte, las críticas de Gayatri Spivak tienen también su relevancia en el momento de considerar su importancia dentro del panorama de los estudios subalternos, fundados en los años 1980 por Ranajit Guha (Macías Chávez, 2015: 85) y que forman parte de los estudios poscoloniales, aunque parten desde planteamientos distintos. Si la teoría poscolonial se puede ver como “un intento de interrumpir los discursos occidentales de la modernidad” (Bhabha, 1994: 199 cit. en Banerjee, 2014) que presentó el colonialismo como el punto de partida histórico en la formación del mundo moderno, los estudios subalternos examinan “el fracaso de la nación para consumarse a sí misma” (Guha, 1982: IX cit. en Banerjee, 2014). Esos dos enfoques son esenciales para abordar

⁴ En palabras de los autores: “parce que la conscience collective ou nationale est souvent inactive dans la vie extérieure et toujours en voie de désagrégation, c’est la littérature qui se trouve chargée positivement de ce rôle et de cette fonction d’annonciation collective, et même révolutionnaire ; c’est la littérature qui produit une solidarité active, malgré le scepticisme” (Deleuze, 1975: 32).

⁵ Deleuze y Guattari escriben que “su espacio limitado hace que cada asunto individual esta inmediatamente conectado a la política” (“La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigü fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique” en Deleuze y Guattari, 1975 : 30).

⁶ Según Gayatri Spivak (1988: 22), el concepto de “agency” designa la calidad de agente, la capacidad de actuar, de producir efectos, la potencia del actuar, individual o colectivo. No se trata de la “propiedad individual de un sujeto soberano sino el efecto de nuestra inserción en las redes, la organización, las relaciones de poderes”.

las problemáticas que rodean la difusión de las textualidades emergentes estudiadas en este trabajo y el lugar que ocupan en el panorama literario y cultural colombiano. Sin embargo, no se trata de plasmar la nómina “subalternas” en las productoras culturales concernidas ni hacer del concepto de subalternidad una categoría homogénea y singular, sino concebirla como una posición sin identidad definida que “existe en oposición binaria con la Nación-Estado” (Spivak, 2010 cit. Banerjee, 2014). Por tanto, nos interesa comprender lo subalterno como una noción que ilustra el carácter irremediablemente heterogéneo de múltiples identidades históricas que fueron concebidas al margen de la construcción del Estado-nación y que son dinámicas, cambiantes, híbridas, migrantes, fronterizas y multilocales⁷. Asimismo, este trabajo intenta ubicar esas identidades respecto al canon o la “institucionalidad cultural oficial” (N’gom, 2015: 121) colombiana que emergió de manera concomitante con la formación del Estado-nación en el siglo XIX. Según David Jiménez (2002: 15), “cada canon aparece como una versión autorizada, firmemente asentada sobre supuestos ideológicos, unos estéticos y otros extraestéticos” y “representa una selección restrictiva en el corpus de las obras escritas y quizá tal selección contenga, además de otras cosas, los prejuicios y los privilegios de un grupo social en un momento determinado”. Por otra parte, el autor recusa la “función idealizadora” (Jiménez, 2002: 14) de la crítica en los procesos de canonización de las obras y presenta sus capacidades de análisis como constitutivas de esas dinámicas. Esas consideraciones deberán ser cuestionadas en el transcurso de nuestra investigación, de acuerdo con los diferentes fenómenos históricos y contemporáneos que originan la muy poca o nula inclusión de las escritoras estudiadas en la literatura nacional, la configuración del campo literario colombiano y los mecanismos que rigen el ámbito editorial, académico y crítico actual. Además, las tensiones que están en el centro de este estudio oponen la cultura hegemónica y las culturas periféricas o el canon literario y el corpus. Bajo la denominación de “corpus” entendemos un espacio que posibilita el acceso de otros autores, escrituras y textos marginados por la tradición canónica, aunque pueda considerarse como un campo marcado por varias categorizaciones que dependen de aspectos relacionados con lo cultural (cuando se habla de literaturas periféricas, feministas, *queer*, indígenas, negras). A pesar de esas clasificaciones, no se trata de un campo cerrado, ya que se fundamenta en la misma evolución de la literatura y que a través de ello se anhela cuestionar las exclusiones históricamente generadas por el canon. Finalmente, nuestra precaución con las conceptualizaciones nos invita a tener cuidado con las denominaciones “negro” y “afrocolombiano”. Si bien conocemos las implicaciones del uso del calificativo

⁷ Entrevista con Luisa Barcos Romaña el 29 de enero de 2019 en Quibdó.

“negro/a” para designar a los descendientes de los africanos esclavizados en Colombia a partir del siglo XVI, que en cierta medida puede resultar despectivo, peyorativo y herramienta de discriminación (Escobar Espitia, 2012: 5), también estamos conscientes de las controversias que origina el calificativo “afrocolombiano/a”. Efectivamente, el término más amplio “afro-latinoamericano” se enuncia a menudo a través de la concepción de África como punto de anclaje identificadorio o como un significante de resistencia sociopolítica (Valero, 2018), planteando un problema de autenticidad complejo que desarrollaremos en la parte final de este trabajo. Otra calificación que podrá aparecer para tratar de las poblaciones o de los productores culturales negros es la de “transafricano/a”, que el investigador M’bare N’gom (2015: 121) utiliza en el mismo sentido que “afrodescendiente” o “de ascendencia africana”.

Además de recordar las diferentes etapas del proceso reflexivo que originó este estudio y definir su marco teórico o los conceptos principales necesarios a su comprensión, nos parece imprescindible recorrer la metodología de investigación empleada para realizarlo. De hecho, el trabajo de campo efectuado en Colombia en enero y febrero de 2019 fue fundamental para entender los retos que marcan las perspectivas de las producciones de las poetisas afrocolombianas emergentes. Entre Bogotá, Quibdó, Cali y Buenaventura, tuvimos la oportunidad de conocer a decenas de actores y actrices de los ámbitos académicos, literarios, editoriales colombianos que contribuyeron a los avances de nuestras reflexiones. De las veintiuna escritoras que aparecen en la antología *¡Negras somos!* pudimos conversar con siete de ellas, una muestra bastante significativa que dota nuestra demostración de precisión. La selección de las poetisas en su mayoría no fue predeterminada antes del trabajo de campo: si previamente habíamos establecido el contacto con dos de ellas, conocimos a las cinco otras gracias a su disponibilidad cuando estuvimos in situ y mediante la ayuda de otras actrices que permitieron esas tomas de contacto espontáneas. Por añadidura, a ese trabajo de campo se sumó otro proyecto que consistió en la elaboración de un reportaje fotográfico entre la capital bogotana y el Pacífico colombiano, realizado con la ayuda de unas cuantas cámaras desechables. Se trató de presentar una serie de retratos de mujeres afrocolombianas originarias de esa región y desembocó sobre la organización de varias exposiciones en la ciudad de Rennes y sus alrededores. Al intercambiar con mujeres afropacíficas de diversas condiciones socio-económicas y distintas profesiones y edades, se intentó formar un retrato colectivo con la meta de visibilizar el papel y la presencia fundamental de las mujeres negras en la sociedad colombiana, además de exponer los retos que afrontan en su día a día debido al racismo y al sexismo estructurales en Colombia, como sus recorridos y sus luchas personales y colectivas

para mejorar su condición. Obviamente, ese segundo proyecto se reveló muy complementario del primero, en la medida en que permitió restituir y entender el marco social y político más global en el que se inserta nuestra investigación. Con lo cual, volvimos de Colombia con un total de 73 grabaciones que componen 48 entrevistas, de las cuales 18 contribuyeron directamente a la progresión de este trabajo. El conjunto de las entrevistas fue transcrito y algunas de las más claves fueron incluidas en el corpus de este trabajo por medio de citas. En los anexos figura un listado de las 18 entrevistas (anexo 7) y un extracto del reportaje fotográfico (anexo 11). Además, aparecen varios cuestionarios enviados y contestados por vía electrónica: uno fue respondido por Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano el 8 de marzo de 2018 (anexo 8), otro por la escritora Mary Grueso Romero el 3 de julio de 2018 (anexo 9) y un último otra vez contestado por los antólogos el 17 de febrero de 2019 (anexo 10). Esos tres documentos también fueron integrados al desarrollo del estudio mediante citas.

En cuanto a la composición del estudio como tal, una organización en cinco partes o capítulos permite responder a la problemática: ¿en qué medida la génesis, el proceso de edición de *¡Negras somos!* y las contradicciones entre las diferentes voces que se expresan en él ilustran la evolución de las tensiones entre canon y corpus en el panorama literario, científico y editorial actual en Colombia? Aunque tal organización pueda parecer compleja, su coherencia permite dar cierta claridad a las dificultades propias de este tema.

Una primera fase de contextualización permite recorrer casi tres siglos de la historia colombiana con el objetivo de sentar las bases de nuestra reflexión. Se trata en efecto de considerar la configuración de las tensiones entre la hegemonía y las periferias que marcan el panorama cultural colombiano, tomando la región Pacífica como ilustración. Partiendo de las particularidades del modelo esclavista que caracterizó la colonización de esa región en el siglo XVI, nos paramos en la enunciación del Estado-nación por la hegemonía política y social y las primeras concepciones de la nacionalidad colombiana mediante el texto constitutivo de 1886. Terminamos esa etapa inicial con la configuración de la literatura tradicional y los procesos de canonización que marcan la historiografía del siglo XIX.

Si el segundo tiempo de nuestra demostración sigue con la narración diacrónica comenzada en la primera parte, también permite observar la evolución de las relaciones entre canon y corpus (o cultura hegemónica y culturas periféricas) desde otra perspectiva. De hecho, el énfasis está puesto en el análisis del discurso historiográfico del siglo XX y el ambiguo o relativo interés de la crítica por los escritores negros. La aparición limitada de estos en la historiografía, junto con la casi nula presencia de las autoras negras en la literatura nacional

confirma la predominancia de la visión monocultural de la nación colombiana. Esa segunda parte desemboca en nuestra era contemporánea, examinando diferentes aspectos del arraigo de la cultura hegemónica en la sociedad colombiana, desde ángulos distintos: lo legislativo y geopolítico, el sistema educativo y el ámbito editorial o del comercio del libro. Considerando los avances que simboliza la Constitución de 1991, será necesario comprobar la pervivencia de la marginación de las poblaciones negras del panorama político y cultural colombiano por medio de las dinámicas excluyentes que destacan en el funcionamiento de la sociedad colombiana actual.

Estudiar los obstáculos a la difusión y la promoción de los proyectos escriturales de autores y autoras negros completa la contextualización contemporánea y permite introducir *¡Negras somos!*, el objeto de estudio, en la tercera parte del trabajo. El desarrollo de la demostración se centra en la contemplación de las especificidades de producción, de difusión y de recepción de la obra. Al estudiar la génesis y la concepción de ese proyecto editorial y sus condiciones de publicación, intentamos percibir los procesos excluyentes que caracterizan las diferentes etapas de la trayectoria de la antología. De esta manera, se pretende matizar el discurso inclusivo que motivó su realización y podría representar un nuevo paradigma para la consideración de las producciones culturales periféricas en Colombia.

La cuarta parte de esta investigación consiste meramente en adentrarse en la obra con el fin de examinar las diferentes voces que se expresan en ella. Después de analizar los perfiles de las escritoras y detallar sus discursos estéticos, concentrándonos en las particularidades de siete obras poéticas, observamos la lectura que los antólogos presentan en la introducción de *¡Negras somos!*. Constatar el desfase entre ambas partes de la obra, el prólogo y el corpus, lleva a plantear la manera como se manifiestan las relaciones entre la concepción tradicional de la literatura y las producciones periféricas relegadas por la institucionalidad. Además, en esa parte proponemos cuestionar la borrosidad de las relaciones entre hegemonía y periferias a la que pretende el discurso reivindicativo que animó la concepción de la antología y se expresa en la introducción. Por borrosidad entendemos la aparente desaparición de esas tensiones históricas mediante el interés de las elites culturales y económicas cercanas a la institucionalidad por las producciones históricamente marginadas por esa misma institucionalidad, una borrosidad que acaba esclareciéndose al descubrir las tentativas de homogeneización que subyacen el discurso de los antólogos.

Finalmente, a través de la quinta y última parte de este trabajo se expresa su meta principal: es decir, situar este tema en un debate académico y político-institucional más amplio

que condensa las grandes problemáticas que caracterizan la sociedad colombiana contemporánea y los diferentes espacios de enunciación desde los cuales se expresan las poblaciones afrocolombianas. La idea consiste en ubicar el discurso de los compiladores previamente analizado en las discusiones sobre la “literatura afrocolombiana” y afiliar las tendencias a homogeneizar las producciones de las escritoras afropacíficas en *¡Negras somos!* con la categorización problemática de las producciones de autores negros. Al examinar los riesgos de considerar la “literatura afrocolombiana” como una categoría analítica normativa, pasaremos del debate propiamente académico a un cuestionamiento más general del discurso multicultural e institucional colombiano erigido en la década 1990 y las representaciones de la alteridad, en este caso del grupo étnico “afrocolombiano”, que busca vehicular. La última parte de nuestra demostración lleva justamente a cuestionar las políticas actuales de visibilización de las producciones de escritoras afrocolombianas emergentes y la apertura de espacios inclusivos. Efectivamente, a través del empleo de una terminología categorizante las iniciativas y proyectos innovadores patrocinados por el Estado provocan interrogaciones sobre la creciente consideración de las escritoras afrocolombianas en el panorama literario, suponiendo que se realizaría bajo ciertos condicionantes. De acuerdo con una visión todavía monocultural de la nación colombiana, mediante esas iniciativas se buscaría “permitir” la inclusión de esas productoras en el campo literario de acuerdo con ciertos criterios, lo que podría ser visto como la redefinición actual de las relaciones entre cultura hegemónica y las culturas históricamente marginadas por la institucionalidad.

CAPITULO I

Colonización en la región pacífica y nacionalismo colombiano: sus influencias en la configuración del canon literario

El capítulo inicial de este trabajo se formula como una etapa de contextualización que se extiende desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX. Este análisis propone eludir los procesos en los que se configuraron el canon literario colombiano y el Estado nacional, una clarificación que juzgamos necesaria para entender las dinámicas contemporáneas en las que se enmarca el proceso editorial de *¡Negras somos!*. Desde un punto de vista diacrónico y parándonos brevemente en diferentes etapas de la historia colombiana (la Colonia, la Independencia, hasta llegar a la Constitución de 1886), el estudio de la formación de un modelo cultural excluyente y su reflejo en la concepción de la nacionalidad nos permitirá poner las primeras bases para comprender la “presencia-ausencia” o “presencia negada” (N’gom, 2015: 122) que califica la experiencia historiográfica de las mujeres negras en Colombia. En otras palabras, se tratará de entender de dónde provienen las dificultades para construir una historiografía de la poesía afrocolombiana. Por lo tanto, primero volveremos sobre las modalidades de la colonización en el Pacífico para discernir la constitución de un discurso político y cultural centralista que oprime discursos periféricos y su traducción en la organización territorial de la región. A partir de esta reflexión inicial, estudiaremos luego la implantación de un modelo hegemónico (cultural, político y social) mediante la fundación del Estado-nación en la segunda mitad del siglo XIX. Finalmente, nos centraremos en la configuración de la literatura nacional y de un canon poético masculino, blanco y andino-céntrico mediante el establecimiento de un campo literario colombiano exclusivo y el respaldo del discurso antológico.

I. 1- La instauración de las dinámicas centro-periferia durante la época colonial

En primer lugar, volveremos sobre las formas de explotación que caracterizaron la empresa colonizadora en el Pacífico y las herramientas de resistencia halladas por los esclavizados para soportar el sufrimiento físico y psicológico. En nuestra opinión, ese apartado inaugural es imprescindible: en efecto, presentar las particularidades del sistema esclavista implantado en la región a partir de mediados del siglo XVI permite entender cómo las primeras dinámicas territoriales situaron el Pacífico en una posición periférica. Además, la aparición de las primeras manifestaciones culturales resilientes entre las poblaciones esclavizadas no

impidió que esa posición resultara asentada mediante la constitución del modelo estatal andino-céntrico⁸ tras adquirida la Independencia en 1821.

I. 1.1- Una empresa colonizadora errática como base de las primeras dinámicas territoriales.

Ante todo, remarcamos que la repartición territorial de la población negra en el territorio del Pacífico se debe a la implantación de un modelo esclavista que no era “clásico” (Hoffmann, 2004: 39) en el siglo XVI. De acuerdo con Odile Hoffmann, no se aparentaba al sistema de haciendas y de plantaciones de azúcar que se hallaban en la misma época en Cuba o en Brasil. Debido a la geografía particular de la región, el sistema de esclavización se centró mayoritariamente en la minería: en 1544 se envió desde las ciudades de Popayán, Cartago y Anserma una solicitud de autorización real para traer a africanos esclavizados en las minas (Gutiérrez Azopardo, 1980: 20). Según el historiador Ildefonso Gutiérrez Azopardo (1980: 17), las procedencias africanas de los esclavos en Colombia se centraban principalmente en la región costera de África Occidental y Central⁹. Mompox, la ciudad del Caribe rural que vio nacer al poeta Candelario Obeso más de dos siglos después, se volvió un punto de distribución y de remisión de la población esclavizada que llegaba por Cartagena de Indias. Desde Mompox se abastecían las minas y las haciendas de diversas zonas urbanas y rurales (Popayán, Santa de Antioquia, Honda, Anserma, Zaragoza, Cali)¹⁰, y las poblaciones africanas llegaban por champanes y canoas por el río Magdalena o el río Cauca, una travesía seguida de un segundo recorrido por tierra hasta llegar a los mercados del interior (Gutiérrez Azopardo, 1980: 18-19). Ante la falta de mano de obra indígena, fue a partir del año 1580 cuando los esclavizados africanos representaron el grupo mayor de trabajadores en las regiones mineras más importantes¹¹, una situación que se prorrogó hasta el siglo XVIII y los primeros levantamientos de criollos contra las instituciones coloniales. En aquel contexto, la colonización del Pacífico se basó sobre todo en la explotación de las minas de oro, lo que suscitó la formación de

⁸ Según Alfonso Munera (2005: 26), “[d]esde la región andina se construyó una visión de la nación que se volvió dominante, hasta el punto de ser compartida por las otras élites regionales en las postrimerías del siglo XIX. La jerarquía de los territorios, que dotaba a los Andes de una superioridad natural, y la jerarquía y la distribución espacial de las razas, que ponía en la cúspide a las gentes de color blanco, fueron dos elementos centrales de la nación que se narraba, sin que a su lado surgiera de las otras regiones una contra-imagen de igual poder de persuasión. Apenas se inicia la investigación de recuperación de otros textos marginales, de resistencia, que no quedaron recogidos en el canon”.

⁹ Senegambia (es decir la costa actual de Gambia y Senegal), Sierra Leona, Costa de Marfil, Costa de Oro, Benín y Costa de los Esclavos, Golfo de Biafra, Angola, Mozambique (Gutiérrez Azopardo, 1980: 17).

¹⁰ Varios mapas de Colombia y de la región del Pacífico figuran en el anexo 1.

¹¹ Según Ildefonso Gutiérrez Azopardo (1980: 20) eran las cuencas media y alta del Cauca, Cartago, Anserma, Popayán, Almaguer, y el Río San Juan.

pequeños enclaves regionales (Hoffmann, 2004: 38) cuyos dueños, que pertenecían a las poblaciones andinas (mestizos, blancos e indígenas) se concentraban en las ciudades del altiplano como Popayán, Cali o Pasto, es decir los centros de poder administrativo. Aunque ese proceso haya definido parte del esquema poblacional y territorial actual de esas zonas, la colonización en el Pacífico “no se apoy[ó] en un dispositivo geográfico y social estructurado, ni a escala de los pueblos, ni a escala regional” (Hoffmann, 2007: 55). Efectivamente, al tomar el ejemplo del actual departamento del Chocó, cuya colonización resultó más fructuosa para las autoridades españolas, se constata la ausencia de un proceso colonizador unificado y homogéneo, aunque reposaba, en sus diversas formas, en la explotación del oro: bajo la Gobernación de Popayán, que regía la totalidad de la zona del litoral pacífico, las primeras poblaciones esclavizadas se instalaron en las orillas del río Atrato sobre los años 1640, fundando ciudades como Citara (antigua Quibdó, actual capital del Chocó). La mano de obra llegaba en cuadrillas¹² desde el Valle del Cauca y se dedicaba por tanto a la extracción de oro del Atrato y al corte de maderas en las riberas del río Baudó (Agudelo, 2009: 379). Por otra parte, la instauración de la estructura territorial centro-periferia y la preeminencia de los centros urbanos se consolidaron mediante la puntualidad de la apropiación legal de las tierras, que solo se aplicaba a las minas y las grandes haciendas. Ese fenómeno dejó ver un desfase entre las capitales del interior y las zonas rurales, constituidas de “baldíos”: esas tierras fueron consideradas como propiedad de la nación tras la Independencia, es decir que permanecían oficialmente vacías pero “susceptibles de adjudicación ulterior bajo control del Estado” (Hoffmann, 2007: 55). Por lo tanto, la conformación original del sistema esclavista dibujó una estructuración territorial tanto regional como nacional en la que sobresalían dinámicas centro-periferia netamente “racializada[s]” (Munera, 2005: 26): a finales del siglo XVIII, los espacios rurales eran mayoritariamente ocupados por negros libertados, mientras que las poblaciones blancas minoritarias tenían funciones administrativo-militar en los centros urbanos (Hoffmann, 2004: 40).

I. 1.2- El nacimiento de discursos culturales periféricos durante la esclavización.

El panorama en el que se implantan el modelo esclavista y las primeras dinámicas territoriales y demográficas en el Pacífico parece por tanto definir la región como aislada y autónoma con respecto a los procesos globales de construcción nacional. De hecho, la configuración social, cultural, económica y política de las poblaciones negras en aquel contexto

¹² Las cuadrillas designan unidades de trabajo, grupos de esclavizados.

podría considerarse bajo el ángulo de la marginalidad que padecen, tanto a escala regional como a escala nacional. No obstante, cabe enfatizar que la posición históricamente periférica del Pacífico no impidió la expresión de diversas formas de resistencia y de resiliencia por parte de las poblaciones esclavizadas, propiciando la aparición de los primeros discursos periféricos culturales y políticos. Tras la histórica llegada de Simón Bolívar con el ejército republicano a Santa Fe el 10 de agosto de 1819 que cerró nueve años de movimientos independentistas, dos fechas claves marcan la historia de los negros en el siglo XIX. Primero, Simón Bolívar declaró en 1821 la “libertad de vientres”¹³ por miedo a una “guerra racial” (Agudelo, 2009: 388)¹⁴ que podría poner fin al proyecto de construcción de la República. Teóricamente, los hijos de esclavizados nacidos a partir de la promulgación de dicha ley serían libres, aunque dependían de sus amos hasta los dieciocho años. Treinta años después, el gobierno de Nueva Granada de José Hilario López proclama la abolición definitiva de la esclavitud en 1851 (Agudelo, 2009: 388)¹⁵. Sin minimizar la importancia fundamental de esos dos momentos de la historia colombiana, concordamos con Ildelfonso Gutiérrez Azopardo (1980: 36) para quien “[l]a historia del negro está aún por escribir [...]. Habrá que construir una historia cuyos archivos abundan en levantamientos, revueltas y sublevaciones”. Según el historiador (1980: 36), las formas de rebelión de la población negra eran numerosas: “suicidios, infanticidio, huidas de las casas y haciendas” y por supuesto el cimarronaje. Si en el Caribe la insubordinación desembocó en la formación de palenques y de cabildos de negros¹⁶, esos procesos de resistencia no fueron los únicos: en el caso del Pacífico resulta interesante considerar las formas de resiliencia que se desarrollaron dentro de las comunidades y de los grupos de trabajadores esclavizados para soportar el sufrimiento y la explotación cotidiana. En *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica*, Sergio Mosquera (2017: 111) analiza la función social que tuvieron (y todavía tienen) la música, el canto y el baile entre las poblaciones negras, que presenta como una “remembranza, en forma de dolor psicosocial, de la tierra de donde fueron

¹³ Según María Eugenia Chaves Maldonado (2013: 176), Juan del Corral y Félix de Restrepo presentaron en 1814 una ley de libertad de vientres a la Legislatura de la Republica de Antioquia, en el Nuevo Reino de Granada. Esa propuesta sirvió de base para la ley de libertad de vientres, aprobada por el Congreso Constitucional que dio origen a la Gran Colombia el 21 de julio de 1821.

¹⁴ El autor habla de “guerre raciale”.

¹⁵ El 21 de mayo de 1851 el Congreso de Colombia dictó una ley que estipulaba que los esclavizados quedarían libres a partir del 1º de enero de 1852. Para implementar dicha ley se instauraron Juntas de Manumisión en cada cantón y juntas provinciales en las cabeceras de provincia (Tovar Pinzón, 2017).

¹⁶ De acuerdo con Sergio Mosquera (2017: 106), se recreó en las colonias una institución ibérica llamada cabildo, que acabo llamándose “Cabildo de negros” en los que “se agrupaban a la los esclavizados procedentes de la misma etnia o nación”. Para los amos, su meta era controlar las actividades de los esclavizados pero se convirtieron en células organizativas “donde los bozales recrearon su cultura musical y dancística” y donde según Nina de Friedemann y Carlos Patiño Rosselli (cit. en Mosquera, 2017: 106) se difundieron “creencias, música, instrumentos musicales, costumbres y ritos de los grupos originarios de aquellos recién llegados”.

arrancados sus antepasados y de cuyos sufrimientos fueron informados e incorporados a su memoria [...] sin que fuera exactamente una denuncia o una protesta”. Asimismo, la conservación y la transformación de los ritos fúnebres que se observaron tanto en las haciendas como en los núcleos mineros no solamente eran un remedio para “exteriorizar sus sufrimientos y padecimientos” (Mosquera, 2017: 100). En efecto, en épocas de manumisión más intensa a mediados del siglo XVIII las creaciones musicales como los gualis, los chigualos y los alabaos¹⁷ ayudaron a consolidar las redes sociales y de parentesco (Moreno Tovar, 2011: 308). Además, esas elaboraciones encarnan de forma paradigmática el sincretismo religioso, cultural y literario que se concretizó en tiempos de la Colonia. Debido a condiciones climáticas y ambientales particulares, la evangelización fue más laxa en el Pacífico que en el Caribe: el ausentismo de los amos y de los representantes de la Iglesia propició ese sincretismo (Moreno Tovar, 2011: 308). Si por un lado la composición de los alabaos se inspira de los “elementos más comunes de la cultura popular española” (Moreno Tovar, 2011: 308) como los romances, esos cantos también presentan características de músicas africanas, adoptando una forma de llamada y respuesta donde una voz solista entona una estrofa, respondida por el coro (Mosquera, 2017: 135)¹⁸. Analizando la tarea de recreación en las haciendas del Valle del Cauca de la cultura musical y dancística que los esclavizados traían de África, Sergio Mosquera (2017: 105) apuesta:

[...] podemos hablar de una memoria colectiva, en el sentido de la herencia social, de una historia de las mentalidades muy profunda y arraigada en el inconsciente colectivo, que a pesar de las condiciones de extrema represión, satanización y persecución bajo la esclavización, no pudo ser borrada ni desaparecida. Por el contrario se mantuvo, se recreó y se reinventó, siendo transmitida de una generación a otra de esclavizados, y luego a libertos, conservándose hasta la actualidad.

Por lo tanto, sin forzosamente ser reivindicativas, esas producciones culturales sincréticas constituyeron las primeras formas discursivas alternativas que emanaron de las poblaciones negras del Pacífico. Al tener una función memorial y social clave se distanciaron y se

¹⁷ Los chigualos son velorios para niños menores de siete años, acompañados de instrumentos típicos del Pacífico (cununos, bombos, guasas). El gualí es un rito similar, compuesto de cantos, juegos, recitales durante una o varias noches para el velorio de un niño. Se celebra particularmente en las zonas rurales del departamento del Chocó (Ortiz, 2007: 266). Los alabaos son cantos de duelo interpretados por mujeres, sin instrumentos, que se prorrogan durante nueve noches en el marco del velorio de una persona adulta (Oslender, 2007: 256).

¹⁸ Mauricio Ali propone un análisis similar acerca del ritual católico afrocolombiano en Ali, M., Basabe Murillo, D. F., y Arose Magak M., “Resiliencia, inculturación y sincretismo religioso. Notas etnográficas acerca de la pastoral afrocolombiana”.

emanciparon del discurso hegemónico, representado en la época por las instituciones eclesiásticas y coloniales. De hecho, no sorprende que esas músicas y prácticas sonoras hayan sido utilizadas como herramientas de reivindicación mucho más tarde en los años 1980 por los movimientos cívicos que se expresaron entre las poblaciones afropacíficas: según Birenbaum Quintero (2010: 5), “la cosmovisión tradicional, incluyendo a las practicas sonoras, es la base de las reivindicaciones por los derechos culturales y territoriales”. La recuperación política de esas manifestaciones culturales se explica entonces por el papel genealógico que representan cuando hablamos de voces provenientes de la periferia, marginales y marginadas por el centro del país. En el contexto de la organización centralista del Estado colonial, prefiguran de cierta manera las nuevas poéticas que emanan del Pacífico a partir de mediados del siglo XIX, relegadas por la institucionalidad y la cultura letrada. Por tanto, la marginación histórica de esas primeras producciones refleja las tensiones entre el centro y las periferias del territorio neogranadino, que fueron acentuándose en el momento de la fundación del Estado-nación.

I. 2- Independencia y constitución del Estado-nación: la implantación de una hegemonía cultural, política y social

El análisis de la configuración del sistema esclavista en la región pacífica y de la gestación de los primeros discursos culturales periféricos permite constatar la emergencia de procesos de exclusión (territorial, cultural, histórica) orientados por una perspectiva centralista desde los aparatos del poder colonizador. Por consiguiente, estudiaremos los procesos de formación del Estado nacional colombiano en la segunda mitad del siglo XIX, centrándonos en el arraigo de un modelo cultural hegemónico a través de la consolidación del régimen republicano y su expresión en los primeros discursos historiográficos.

I. 2.1- Centralismo, glorificación del mestizaje y arraigo del racismo estatal en la segunda mitad del siglo XIX.

Primero, cabe señalar las dificultades enfrentadas tras la Independencia para la organización de una nueva administración pública, que de alguna manera confirman la inestabilidad de la organización territorial del siglo XVI, reflejada en la colonización laboriosa de ciertas zonas del Pacífico. Después de la muerte de Simón Bolívar y la creación de la República de Nueva Granada hasta la proclamación de la República de Colombia mediante la Constitución de 1886, esos retos administrativos se concretizaron en un complejo proceso de centralización que necesitó la formación de una ideología dominante, constituida por la asociación de la Iglesia católica y del conservadurismo entre los años 1840 y 1860. Según

Margarita Serje (cit. en Madrigal, 2011: 225), las dificultades para alcanzar una integración territorial se debía a que “el Estado colonial nunca logró imponer su dominio en la totalidad territorial”. En efecto, la organización despareja de la colonización y del sistema esclavista fue al origen de “las dificultades con que se toparon los poderes centrales para administrar estos vastos espacios selváticos, poco poblados y de difícil acceso” (Hoffmann, 2007: 54) que se encontraban en el Pacífico. De ese nuevo ordenamiento fueron entonces marginalizados “frentes de resistencia indígena o cimarrona” debido a una dificultad de acceso que configuró su aislamiento, acentuado por sus características climáticas y naturales (Madrigal, 2011: 225). Por tanto, las dinámicas de exclusión que rigieron la organización del territorio nacional y las debilidades iniciales del centralismo explican la voluntad estatal de situar los aparatos institucionales y culturales en el espacio andino-bogotano. De hecho, la concentración del poder en los centros urbanos y andinos de poblamiento mayoritariamente blanco, mestizo y criollo resultó de los movimientos de población que siguieron la abolición de la esclavitud en 1851. Cuando migraron las élites blancas hacia el interior del país, las poblaciones negras se dirigieron hacia las partes bajas de la costa o del litoral y se dedicaron al terrazgo (Agudelo, 2009: 394), instalándose en los baldíos de manera pacífica, aunque sin autorización legal. De ahí que se consagraron las funciones atribuidas al ámbito urbano céntrico, que ya gozaba de un papel indispensable en el proyecto colonizador, encargado de “dominar y civilizar su contorno” (Rama, 1984: 17). Además de la consolidación de la hegemonía política y cultural urbana mediante el proceso de centralización estatal, el segundo punto que cabe abordar para entender las fundaciones del nacionalismo colombiano es la construcción insidiosa del racismo de Estado (Foucault, 1976: 52)¹⁹. De hecho, el racismo se volvió estructural al configurarse el régimen republicano mediante la implantación del mito de la nación mestiza como primera línea de la concepción del nacionalismo colombiano. A diferencia de los nacionalismos europeos, este no surgió de las clases bajas, sino de las élites criollas novohispanas. Como lo cuenta Peter Wade (1993: 40), el positivismo europeo y sus teorías importadas de Europa que tendían a clasificar a los indígenas y a los negros como “biológicamente inferiores” (Wade, 1993: 42-43) llegaron a encarnar para los intelectuales y la élite latinoamericana una visión de la modernidad y del progreso que debía fundar las nuevas ideas nacionalistas. Se formuló entonces una glorificación de lo mestizo, con una aparente reivindicación de los componentes provenientes del África, de

¹⁹ En su curso *Hay que defender la sociedad*, Michel Foucault define el racismo de Estado como “un racismo que una sociedad ejercerá ella misma, sobre sus propios elementos, sobre sus propios productos; un racismo interno, el de la purificación permanente, que será una de las dimensiones fundamentales de la normalización social” (Foucault, 1976: 52).

América, de Asia y de Europa que escondía un orden racial claramente estructurado y basado en el blanqueamiento que negaba la presencia de etnias y culturas plurales en Colombia. Según Wade (1993: 48) “el énfasis está en las poblaciones mezcladas, y los negros y los indígenas como tales tienden a desaparecer en periferalidad, apareciendo ocasionalmente, como el negro del Valle del Cauca que es ‘constantemente perezoso, casi vegetativo’”. Asimismo, los tópicos discriminatorios acerca de los negros²⁰ que aparecieron en los años 1850 y 1860 fueron perpetuados por el discurso historiográfico literario que buscó legitimar la línea política de la República liberal y sus tendencias discriminantes. Finalmente, el silencio legislativo y político sobre la multiculturalidad colombiana se encarnó en la primera Constitución de la República promulgada en 1886. La ausencia de referencias a la gente negra (e indígena) demuestra que “se asume una cierta uniformidad –en si misma característica de las ideologías nacionalistas” (Wade, 1993: 46), una omisión que destaca efectivamente en el Título II “De los habitantes: nacionales y extranjeros” de aquella Constitución. La definición de la “calidad de nacional colombiano” (anexo 2) se enuncia en una intención homogeneizadora y según una visión binaria que se centra, como lo anuncia el intitulado, en la tensión entre lo “nacional” y lo “extranjero”. Con lo cual, la negación subyacente de la diversidad étnica en Colombia reflejó una concepción de la ciudadanía exclusiva y excluyente, reservada implícitamente a la mayoría mestiza del país. La nueva ideología nacionalista privó entonces los demás grupos étnicos de su estatuto de sujetos de derechos y de la misma igualdad de oportunidades que los criollos, confirmando y arraigando legalmente el racismo en las declaraciones oficiales y los fundamentos del orden republicano.

I. 2.2- Conservadurismo e hispanofilia en los primeros discursos historiográficos.

Por consiguiente, la construcción del Estado nacional, en sus configuraciones excluyentes y homogénicas, fue determinante en la evolución de la historiografía colombiana a partir de los años 1850. En realidad, contribuyó a la consolidación de un canon literario conservador que, reivindicando y distanciándose del modelo hispano se plasmó sobre una organización política y territorial que celebraba lo criollo. De hecho, desde los años 1820 hasta los 1880 aparecieron las primeras historias literarias en Hispanoamérica que pueden ser vinculadas con los primeros trabajos historiográficos que datan de la época colonial. Según Beatriz González-Stephan (1997: 87) las labores bibliográficas y las previas interpretaciones de las culturas en Hispanoamérica asentaron “los diferentes proyectos político-sociales de las

²⁰ Según Wade (1993: 49), eran vistos “como perezosos, no progresistas y marginales de las principales corrientes del progreso nacional”.

élites hispanoamericanas dominantes”, que eran hispanas. Más tarde en el siglo XVIII, la oligarquía criolla se encargó de los estudios historiográficos con la intención de liderar los procesos de Independencia que se anunciaban mediante el creciente descontento de dichas elites contra las autoridades españolas. Por lo tanto los primeros escritos de la época colonial, o los únicos que sobrevivieron al paso de los siglos, fundaron “las bases de una tradición literaria” culta e hispana al promulgar una visión hegemónica de las culturas latinoamericanas. Esa tradición literaria debía reposar sobre “el criterio de libro impreso” que definía el carácter prestigiado de lo que debía ser lo literario (González-Stephan, 1997: 102). Tras el episodio independentista, ese legado cultural propiamente hispánico fue glorificado por el conservadurismo, mientras que la intelectualidad liberal quería al contrario alejarse de los valores, las estructuras y las mentalidades tradicionales establecidos desde la Colonia. No obstante, la existencia de varias vertientes del liberalismo, que no constituía una fuerza homogénea dentro del panorama político decimonónico²¹, facilitó la “imbricación de los intereses conservadores y liberales [...] formando el conservadurismo progresista” (González-Stephan, 1997: 71) en un contexto de configuración de la nueva nación. La moderación del liberalismo político, que había defendido la abolición de la esclavitud de manera ambigua (es decir escondiendo la idea de que las poblaciones esclavizadas no podían ser integradas al cuerpo nacional excepto a través del mestizaje), ayudó a la configuración de una historia nacional que promovía la uniformidad y la unicidad como rasgos imperativos de la República. En aquel contexto, la literatura se volvió una de las herramientas más poderosas para justificar y asentar el proyecto nacional: se trató de “fundar una tradición literaria”, de “establecer un corpus básico de autores y obras” (González-Stephan, 1997: 224) que simbolizaba cierta idea de la nacionalidad y resistiría a la posteridad. Por tanto, la publicación de las primeras historias literarias y compilaciones poéticas a partir de los años 1850 fue orientada según un lineamiento político claramente definido que desembocó en la promulgación de la Constitución del 1886. El ejemplo más ilustrativo que tenemos se encarna sin duda en la *Historia de la literatura en Nueva Granada* de José María Vergara y Vergara, publicada en 1867²², y en la que se asentaba la constitución de un canon conservador. Según David Jiménez (1992: 35), Vergara expuso que el desarrollo cultural de la Nueva Granada debía adquirir su autonomía “pero necesariamente por los cauces de la literatura española que es la única que puede proporcionarlos sin alterar la

²¹ Según González-Stephan (1997: 71), se diferenciaba el liberalismo conservador del liberalismo romántico-liberal, uno teniendo una línea más europeísta, otra con una línea más americanista.

²² Esa obra historiográfica no fue inaugural, puesto que se había publicado *Nuestra literatura* de José María Samper en 1854.

autenticidad de la búsqueda”, es decir procurando justificar la ligación histórica entre la literatura neogranadina y la española. No obstante, el autor consideraba que la penetración de los autores franceses había llegado a ser excesiva, amenazando la escuela literaria nacional. Asimismo lamentaba una repetición de los asuntos convencionales de la literatura europea en las obras de los primeros poetas neogranadinos, afirmando su deseo de asentar la fundación de un “auténtico semblante cultural propio” (Jiménez, 1992: 35). Con lo cual, el conservadurismo romántico de José María Vergara y Vergara es representativo de las ambiciones nacionalistas del campo literario de la época y sus ambigüedades. Yendo más allá que los antiguos catálogos coloniales, las primeras obras críticas de la segunda mitad del siglo XIX propusieron una “interpretación del proceso cultural” (González-Stephan, 1991: 224) desde arriba, y el discurso historiográfico se orientó hacia la celebración de la hispanidad a partir de la cual la literatura nacional buscaba su autonomía o su vía propia.

I. 3- Configuración de la literatura nacional y procesos de canonización literaria

Para la élite económica, social y cultural del siglo XIX, el desarrollo del mundo letrado colombiano debía fundarse entonces en una reivindicación matizada del legado cultural de la Colonia. Esos matices no impidieron que la creación de una literatura nacional reposara sobre fundamentos ideológicos occidentales y una nacionalidad excluyente (Wade, 1993: 41) que se expresaba sobre todo en la celebración de la cultura letrada heredada del modelo hispánico, asentando la definición de lo literario en su dimensión escritural. De ahí que el prestigio acordado a lo letrado participara en la configuración del canon e influyera también en la formación de un campo literario masculino, blanco y andino-céntrico, como la consecuente marginación de las manifestaciones orales populares y de la producción literaria de mujeres. Por tanto, desarrollaremos las diferentes vertientes de ese campo y estudiaremos cómo el nuevo discurso antológico de mediados del siglo XIX, mediante su papel esencial en los procesos de canonización, respaldó el modelo cultural hegemónico.

I. 3.1- La fundación del campo literario colombiano: elitismo cultural y exclusiones.

Primero, recordemos que la prevalencia de la herencia cultural hispánica promovida por los críticos y los historiadores imperaba la exclusión de cualquier manifestación literaria o producto cultural que no se conformaba con las normas culturales e ideológicas en vigor. Mas particularmente, Beatriz González-Stephan (1997: 121) señala que “el Estado burgués requería para su consolidación (política y económica) la imposición de una lengua común, de un pueblo unido y de una literatura *escrita* en esa única lengua”. Esas intenciones homogeneizadoras

resultaron en la marginación de las manifestaciones orales populares de la “noción de especificidad de lo literario” (Coutinho, 2003: 44) basada en lo escrito y lo impreso: la necesidad del documento escrito se justificaba por su carácter imprescindible para constituir un corpus y crear una conciencia histórica nacional (González-Stephan, 1997: 121). Asimismo es interesante remarcar que tal concepción generó las tensiones actuales entre una poesía considerada canónica por haber superado el desafío de la posteridad, y las poesías de las periferias que heredan de las tradiciones orales, en particular las que provienen de territorios alejados del centro andino y situadas hacia los límites de las fronteras geopolíticas del territorio nacional, como es el caso del Pacífico. De ahí el desfase que surgió a mediados del siglo XIX entre la formación de una literatura llamada “clásica” y la real e histórica complejidad del sistema literario colombiano, que consta de formas literarias orales, escritas en diferentes formatos. Ese desfase provino del hecho de que “el cuerpo letrado post-independentista fue formado dentro de los parámetros de la cultura europea” (González-Stephan, 1997: 111), es decir de naciones que no contaban en absoluto con la misma diversidad cultural y composición étnica. Considerar a Europa como el ejemplo cultural paradigmático le permitió a la elite criolla “control[ar] y redefin[ir] los mecanismos de una moderna situación de colonización” (González-Stephan, 1997: 111). Además, la preeminencia de la cultura letrada se ilustra también en la configuración del campo literario colombiano en torno a la Ciudad letrada, “la ciudad pionera de la fronteras civilizadoras” según Ángel Rama (1984: 24), cuya acción “se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado”. Por tanto las letras, en su carácter sagrado y civilizador, fueron el dominio de los primeros críticos e historiadores colombianos, que ejercieron ese poder simbólico mediante sus funciones sociales dentro del ámbito de las letras de la época. El ejemplo de José María Vergara y Vergara es revelador: originario del histórico barrio bogotano de La Candelaria, figura clave del ámbito periodístico de los años 1850, creó la tertulia *El Mosaico* en 1858 antes de participar en la publicación de la antología *La lira granadina* en 1860. En medio de su labor como editor con *El Mosaico*, publicó su *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867) antes de fundar en 1871 la Academia Colombiana de la Lengua (Guzmán Méndez, 2018: 2). La posición privilegiada de autores como Vergara en el campo de producción y las trayectorias sociales que les condujeron a esta (Bourdieu, 1992: 314) fueron por tanto permitidos porque eran “los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta” y que “procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea” (Rama, 1984: 33). De ahí que la preeminencia de lo escrito sobre otras formas literarias resultara significativa de un efectivo poder cultural conquistado por la elite criolla,

que se denominó dueña del futuro del país en el periodo de la post-Independencia. Ese poder cultural, que definió las bases de una cultura hegemónica, es relativo a un poder social y a un capital cultural, que designa en este caso el mercado de las primeras editoriales, el público restringido que se afiliaba al ámbito urbano culto y elitista. En tal ámbito, las mujeres ocupaban una posición marginal, con lo cual fueron también las grandes excluidas de la configuración del canon literario colombiano: como la política, “[l]a producción de las bellas letras era un asunto de hombres y de la cosa pública” (González-Stephan, 1997: 189). De ahí la consagración de un corpus exclusivamente varonil dentro de la literatura colonial y republicana, tal vez trascendido por unas pocas mujeres en el dominio de la poesía como Agripina Montes del Valle y Silveria Espinosa de Rendón, que encontramos en el *Parnaso colombiano* (1886) de Julio Añez. De alguna manera, que sea en el caso de las mujeres blancas y mestizas pertenecientes a la elite, recluidas como amas de casa y dependientes económicamente de los hombres, o en el caso de las mujeres negras y autóctonas, que si bien trabajaban, solo alcanzaban sobrevivir y vivían en las periferias del territorio nacional, la población femenina en su conjunto no tenía el capital cultural y económico o el poder financiero y político que se requería para publicar. Por lo tanto, si bien se entregaron las riendas de la nación a hombres pertenecientes a la élite criolla bajo un pretexto de cohesión política y de “uniformidad moral” (Guzmán Méndez, 2014: 15), asentar la canonización de autores masculinos de la misma clase permitió también perpetuar un modelo de sociedad patriarcal y racista que se había arraigado en tiempos del colonialismo, sustentado por la historiografía literaria.

I. 3.2- El discurso antológico decimonónico: nacionalismo, andino-centrismo y masculinidad criolla.

Por consiguiente, las modalidades exclusivas sobre las que se fundó el canon literario resultaron directamente ligadas a la forma antológica, que sustentó y apoyó los proyectos políticos nacionales hispanoamericanos (Agudelo Ochoa, 2006: 145). En ese marco, la poesía clásica colombiana se definió mediante el discurso antológico, que era el más leído y comentado por las élites de la época, y “corr[ió] paralel[o] a la organización del aparato burocrático y militar del Estado” (González-Stephan, 1997: 212), junto con las previas historias nacionales y las demás manifestaciones literarias²³. De hecho, las primeras compilaciones y antologías, como todo trabajo de selección de obras, constituyeron “una política de memoria de aquello que debe ser olvidado y recordado” (Guzmán Méndez, 2014: 18) en el contexto de construcción

²³ Según Beatriz González-Stephan (1997: 212) incluyen las revistas, la enseñanza, los concursos, los premios nacionales, las academias.

nacional: por el prestigio acordado a la supuesta calidad de su tarea selectiva, el discurso antológico suele proponer una lectura dirigida de las obras compiladas, orientando al lector mediante las interferencias del antólogo (Guzmán, 2009: 94). En otras palabras, las antologías obran por la institucionalización de las producciones literarias que deberán quedarse en el imaginario colectivo, teniendo de ese modo un papel clave en el proceso de canonización de las obras poéticas²⁴. De ahí que resulte interesante que dos de las primeras antologías líricas colombianas, *El Parnaso colombiano*, compilada por Julio Añez en dos tomos y *La lira nueva*, de José María Rivas Groot, fueran publicadas el mismo año que la promulgación de la Constitución, en 1886. La concordancia parece ilustrar que el establecimiento de un orden político y cultural en momentos de la construcción del Estado-nación se realizaba mediante dos discursos escritos: el constitutivo y legislativo por un lado, y el antológico y crítico por el otro. Cabe notar que esos dos proyectos del año 1886 sucedieron a la publicación inaugural en 1848 de *El parnaso granadino* de José Joaquín Ortiz y de *La lira granadina*, compilada por José Joaquín Borda y José María Vergara y Vergara en 1860. Al analizar el discurso expuesto en las páginas de esas obras, remarcamos que el prólogo de *La lira granadina* refleja el discurso del campo intelectual criollo de la época, y que encontrábamos en *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867). Efectivamente, aunque los editores se empeñen en glorificar la tarea colonizadora de sus antepasados hispánicos (Borda y Vergara, 1860: 1)²⁵, sitúan el nacimiento de la literatura colombiana en el siglo XIX, afirmando entonces una ruptura clara con la producción literaria y cultural de la Colonia: “Ya sea por una disposición providencial, o porque realmente el orgullo de ser independientes despertó en el alma de nuestros padres las más nobles sensaciones; ello es que nuestra literatura no empieza sino en este siglo” (Borda y Vergara, 1860: 3). La “pequeña muestra” (Borda y Vergara, 1860: 3) de esas nuevas composiciones líricas se abre con la poeta Silveria Espinosa de Rendón, la única mujer representada entre los veintidós poetas que contiene la antología, cuya composición refleja los valores conservadores y cristianos en vigor. Los autores, entre los cuales encontramos a Julio Arboleda, José Francisco Ortiz, Rafael Pombo o José Eusebio Caro responden a las dos “claves de la escogencia canónica”, es decir “catolicismo, apego a las normas clásicas y continuidad con la tradición española” (Jiménez, 2002: 31). Veintiséis años después, en el momento de la promulgación de

²⁴ Harold Bloom considera el canon como “un arte de la memoria literaria” (Bloom, 1994: 27) cuando la poesía, conforme con la tradición occidental, representa un “piso en donde germina la eternidad, el lugar que guarda con celo el archivo” (Guzmán Méndez, 2014: 19).

²⁵ Los dos autores reivindican su afiliación con los primeros conquistadores: “El tiempo que faltaba para completar aquel siglo, lo emplearon nuestros padres en su grande i laboriosa tarea de conquistar un país inmenso, domar tribus belicosas i fundar ciudades” (Borda y Vergara, 1860: 1).

la primera Constitución de la República de Colombia, José Rivas Groot expone *El Parnaso colombiano* de Julio Añez de la siguiente manera:

doy comienzo al presente Estudio de introducción al Parnaso Colombiano, antología que por condensar el desarrollo de la poesía en nuestra Patria en lo que va de siglo, á más de algunas piezas espigadas en el XVIII, todo ello con materiales acopiados en publicaciones casi perdidas, da una idea bastante precisa del movimiento intelectual en esta República, y de consiguiente será libro que en otras de Hispano- América y en España se vea con frecuencia leído por aficionados y consultado por eruditos como una de las mejores fuentes, si no la mejor por ser la más reciente y abundante. (Añez, 1886: 16)

Ampliando el panel de escritores considerados como “nacionales” al rastrear varios siglos, Julio Añez presenta la reconciliación con el pasado colonial promovida por la nueva República liberal en dos tomos que recogen aproximadamente a doscientos poetas. El primer tomo, que cuenta con setenta y nueve autores, se abre con el “Estudio preliminar” de José Rivas Groot en el que se invita a considerar la época colonial “respetuosamente y con cierta sabrosa curiosidad” (Añez, 1886: IV) con tal de “analizar lo muerto para sorprender las causas determinadas de lo que miremos en vivo” (Añez, 1886: V). Por tanto, encontramos una perspectiva que se distingue de los propósitos expuestos en *La lira granadina* en 1860: establecer una continuidad entre la época colonial, en la que “se mostraba acentuado el carácter de la raza española” (Añez, 1886: IV) y la literatura decimonónica permite reivindicar la herencia cultural dejada por la presencia española como constitutiva de la nación en construcción. No obstante, la valoración de ese legado es concomitante con la voluntad de asentar un parnaso propiamente nacional, que José Rivas Groot ilustra mediante el elogio de una serie de poetas que lograron superar la revolución romántica habiendo “sobrevivido a injurias del tiempo” (Añez, 1886: XXXI). La enumeración (que reúne a José Eusebio Caro, Miguel Antonio Caro, Nuñez, De Pombo, Isaacs, Gutiérrez González y Pinzón Rico o Caicedo Rojas) consta de una notable dimensión comparativa con la literatura castellana, reflejando la voluntad de situarse respecto con la tradición cultural de la Península: “¿A qué grupo de poesía castellana pertenece la *Vuelta a la Patria*? No lo encuentro” (Añez, XXXIV). Por lo tanto, hasta en la evocación de poetas más jóvenes, el “Estudio preliminar” confirma las intenciones generales de la obra de Julio Añez, que no hace más que ampliar una lectura selectiva que Borda y Vergara (1860) empezaban a instaurar e

institucionalizar algunas décadas atrás. Con un número todavía muy reducido de mujeres²⁶ y la primera inclusión de Candelario Obeso como única voz negra, se enunciaba una lectura de la historia de la literatura que seguía siendo excluyente, aunque fuera bajo nuevas modalidades. A mediados de los años 1880 se ofreció por tanto un discurso antológico que, bajo las apariencias progresistas del proyecto liberal, asentó la “memoria del sujeto cultural dominante” (Akassi Animán, 2009: 374) en el imaginario de la nación. La nacionalización del pasado colonial se insertó en el proyecto de generar un corpus de obras consideradas como clásicas en sintonía con el nacionalismo oficial. Por lo tanto, el discurso antológico se presentó como “colaborador fiel del canon” (Guzmán, 2009: 104) literario, basándose en los criterios excluyentes del modelo cultural hegemónico y en las ambiciones del campo literario criollo.

A modo de conclusión, podemos apostar que el periodo que se extiende desde el siglo XVI hasta finales del siglo XIX se revela fundamental para entender la “inexistencia” (N’gom, 2015: 121) de las productoras culturales negras en el sistema literario y de producción literaria colombiano. Efectivamente, las diferentes etapas históricas estudiadas en ese primer capítulo, es decir las modalidades de la colonización en el Pacífico en el siglo XVI, su consecuente organización territorial y social y la configuración del nacionalismo tras la Independencia, explican que las escritoras negras del Pacífico estén marcadas por el sello de invisibilidad (N’gom: 2015: 123) dentro de la historiografía literaria. Además, demostramos que la historia colonial de la región pacífica es clave para comprender los mecanismos de exclusión que fundamentaron la estructuración del territorio nacional y la construcción política del Estado-nación republicano. De hecho, los grandes acontecimientos históricos, políticos y legislativos del siglo XIX fueron el caldo de cultivo de una construcción discursiva cultural nacionalista inspirada de las ideologías euro-occidentales. Ese discurso, que valoró el pensamiento dominante y privilegió los intereses hegemónicos, se centró en el culto a lo letrado y lo hispánico, al mismo tiempo que buscó desgajarse de la antigua fuerza colonizadora a través del sujeto criollo, mestizo o blanco, miembro de la élite socio-económica masculina. Consecuentemente, del discurso antológico e historiográfico decimonónico emergió una concepción de lo literario que legitimó el proyecto nacionalista, caracterizado por su

²⁶ Solo son catorce sobre un total de setenta y nueve poetas compilados, donde figuran los autores hoy considerados canónicos: Antonio José Restrepo, Carlos Arturo Torres, Jorge Isaacs, José Asunción Silva, José Caicedo Rojas, José Ignacio Trujillo, José María Samper, José Rivas Groot, Leopoldo Arias, Julio Arboleda, Luis Flórez. A las poetas se las califica de “nobles damas que al sacerdocio del hogar han unido el del arte” y que “han enaltecido aún más en nuestro suelo el sexo que ya en otras tierras dignificaron, con singulares talentos varoniles, la Avellanada y la Pardo Bazán” (Añez, 1886: XLII).

uniformidad y el silencio sobre la diversidad étnica que cuenta el país. Por lo tanto, en los primeros procesos de canonización literaria se encarnó la transposición del modelo colonial al nuevo modelo nacional que, bajo el aparente progresismo del nuevo liberalismo, reposaba sobre el racismo estatal y una estructura patriarcal heredados del colonialismo. Asimismo, pese a la aparición de manifestaciones culturales importantes entre las poblaciones negras en la época colonial, la literatura clásica colombiana se definió dejando de lado los registros populares y orales mediante un claro trasfondo discriminativo hacia las producciones de las minorías étnicas. Las condiciones de la configuración del canon colombiano o de la “institucionalidad cultural oficial” (N’gom, 2015: 120) explican entonces el silencio de la historia oficial y del discurso literario sobre las mujeres de ascendencia africana que “fue[ron] ausentada[s]” del proceso de construcción del Estado-nación” (N’gom, 2015: 123), del cual resultó su marginación como productoras culturales y su exclusión de la construcción de los imaginarios sociales en el siglo XIX.

CAPITULO II

Las producciones poéticas de escritoras negras emergentes frente a las tensiones entre canon y periferias literarias en la época actual

Al principio del siglo XXI, *¡Negras somos!* se destaca como la primera antología exclusivamente dedicada a poetas negras de la región del Pacífico. El carácter inédito de esa compilación radica en dos elementos: primero, recoger en un solo objeto literario veintiuna manifestaciones poéticas que emanan de la periferia, históricamente relegadas por la institucionalidad y marginadas por la hegemonía literaria. Segundo, el lugar de donde se eleva la gran mayoría de las voces que componen esa polifonía: la región pacífica, históricamente sujeta a las explotaciones estatales (desde la Colonia hasta la actualidad) y protagonista silenciada de la construcción nacional. El primer capítulo de este trabajo se dedicó a estudiar los procesos de construcción estatal y de organización territorial desde la Colonia, analizando cómo habían sido claves en la configuración de una ideología nacionalista y habían orientado la formación de un modelo cultural excluyente, hispanófilo y conservador a finales del siglo XIX. En este segundo capítulo se analizará la evolución de las tensiones entre cultura hegemónica y culturas periféricas en el siglo XX con tal de abordar los retos actuales (políticos, sociales, educativos y comerciales) que impiden una más amplia difusión de las obras poéticas de las escritoras negras del Pacífico. Partiremos del mismo punto histórico donde dejamos nuestro relato: a finales del siglo XIX, para empezar con el examen de las primeras inclusiones de escritores negros en la historiografía hasta la segunda mitad del siglo XX. Recordando las rupturas formales que impusieron autores como Candelario Obeso y Jorge Artel frente a una evolución homogénea del canon, nos focalizaremos luego en las ambigüedades que contiene la aparente ampliación del panel de escritores negros en el discurso historiográfico. Desde ahí nos centraremos en un segundo tiempo en los procesos de marginación que afectan particularmente a las escritoras negras en la historiografía nacional antes de exponer la inclusión muy reducida de las poetas de ascendencia africana en el discurso antológico del siglo XX y su casi ausencia en diferentes compilaciones que precedieron *¡Negras somos!*. Por fin se tratará de presentar diferentes manifestaciones de la supremacía de la cultura hegemónica en la sociedad colombiana actual, analizando los grandes textos legislativos de la década 1990, la situación geopolítica y social de la región pacífica, el estado del sistema educativo y del ámbito editorial colombiano actual. La meta de este último aparte será vincular la limitada difusión de la literatura afrocolombiana, y más particularmente de las producciones de las escritoras negras, con el arraigo del canon literario clásico en esos distintos ámbitos.

II. 1- La ambigua y limitada inclusión de los autores negros al canon poético en el siglo XX

En primer lugar, estudiaremos cómo surgieron las obras de escritores negros en la historiografía de los siglos XIX y XX, analizando la interpretación del discurso antológico y lo que revela sobre la consideración de la institucionalidad cultural por esas producciones periféricas.

II. 1.1- La aparición de escritores negros en el panorama poético frente a la evolución homogénea del canon.

Candelario Obeso, nacido en Mompos en 1849 y fallecido en Bogotá en 1884, es considerado por la academia como el primer representante de la llamada “poesía negra” en aparecer en las obras antológicas e historiográficas colombianas. En 1877 se publicó su obra más reconocida, *Cantos populares de mi tierra*: aunque el entusiasmo de la crítica decimonónica fue moderado, Candelario Obeso integró las primeras antologías nacionales como *El Parnaso colombiano* (1886) de Julio Añez. Asimismo, el poemario fue altamente comentado en las primeras décadas del siglo XX durante el florecimiento de las vanguardias poéticas del Caribe, protagonizadas por los grandes representantes del Negrismo²⁷. Asimismo, la marcada oralidad de sus versos suele ser el rasgo más destacado de su poética, siendo esta presentada como una verdadera “reivindicación literaria de la lengua vernácula” según Carlos Jáuregui (cit. en Bolaño Sandoval, 2006). En efecto, el discurso poético obesiano, calificado de romántico por interpretar las temáticas y la expresión de los sentimientos propia de esa corriente, se ancla en una territorialidad muy específica, el Caribe rural, y recoge el habla popular de su región. Por tanto, la crítica considera hoy en día que se trata de un auténtico cuestionamiento de la visión hegemónica de la poesía asentada por la historiografía. Las manifestaciones orales populares²⁸, marginadas por la cultura letrada parecieron entonces irrumpir en el campo literario: según Adalberto Bolaño Sandoval (2006) la poética obesiana “rompe la homogeneidad de la lengua nacional y permite que el sociolecto se manifieste a través

²⁷ En un intento de proponer una periodización del conjunto de la literatura afrohispanoamericana, Marcel Velázquez Castro (2016) sitúa el Negrismo como segundo periodo, que después de las “primeras retóricas del sujeto esclavista” se extiende desde los años 1880 hasta los años 1930. Lo define como regido por una “celebración de la alteridad” dentro del espacio cultural hispanoamericano que “modifica su mirada sobre las culturas negra[s] e indígena[s]” mediante el Modernismo y las vanguardias, aunque el lugar de enunciación predominante de las obras era exterior al mundo representado, es decir con autores mayoritariamente blancos, mestizos o mulatos. Según el autor, Candelario Obeso podría considerarse como el escritor fundacional de ese movimiento, pese a que estudiar su obra como una expresión consciente del Negrismo sea en sí cuestionable.

²⁸ Yesenia Escobar Espitia (2012: 68) nota que el término “popular” no se entiende como exótico, sino como “parte fundamental de su herencia cultural”.

de la poesía”, con lo cual “[l]o dialectal se asume como la deslegitimación de la autoridad central”. Esa primera forma de contra-discurso o de anticonformismo abrió el paso a otros grandes nombres de la hoy llamada poesía afrocolombiana como el antioqueño Antonio José Cano, el caucano Cenón Fabio Villegas y el caldense Francisco Botero (Prescott, 1999: 555), Jorge Artel, Helcías Martán Góngora, Hugo Salazar Valdés, Lino A. Sevillano, Miguel Ángel Caicedo, y muchos otros. Por supuesto, numerosas fueron las “barreras raciales, económicas y geográficas” (Prescott, 1999: 555) con las que se toparon esos poetas para lograr imponerse en el panorama literario colombiano. Sin embargo, resulta interesante estudiar las circunstancias de la producción de sus obras, que de alguna manera propiciaron su mayor consideración por la crítica. Por ejemplo, Candelario Obeso, a pesar de sus condiciones de vida precarias, se trasladó a Bogotá y empezó a colaborar con los periódicos y revistas más importantes de la capital a partir de 1873, lo que le permitió obtener el reconocimiento de la crítica, aunque fue moderado en su época (Banrep). Jorge Artel, figura emblemática de la oleada vanguardista de los años 1920 y 1930 que integró elementos de la cultura popular negra a un innegable trabajo plástico y musical (Jiménez, 2002: 52) por su parte vivió mayoritariamente en el extranjero como exiliado político. El poeta salió del país en momentos del Bogotazo en 1948²⁹, después de haber sido encarcelado por sus ideas izquierdistas. Vivió en numerosos países: Panamá, Puerto Rico, Guatemala, México para acabar en Estados Unidos y ser nombrado consultor para la Organización de las Naciones Unidas, elementos que explican la repercusión internacional de su obra. Helcías Martán Góngora, si bien se quedó en el Pacífico³⁰ era reconocido por su tarea periodística que ejerció principalmente en Medellín, donde colaboró con grandes títulos como *El Colombiano*, *El Siglo* y *El Tiempo*. Supuestamente, su participación en periódicos nacionales, cuyas sedes radicaban en las grandes urbes, pudo facilitar una mayor difusión de su obra. Asimismo el ejemplo de Miguel Ángel Caicedo Mena, uno de los poetas chocoanos más destacados del siglo XX³¹ demuestra que las condiciones de publicación son determinantes en la difusión de las obras y su recepción por la crítica. En efecto, la obra de Miguel Ángel Caicedo queda bastante desconocida fuera del Pacífico, y su calidad resulta poco valorada, un silenciamiento que parece explicarse por el arraigo determinado del poeta a su territorio. En efecto, Caicedo rechazó varias proposiciones de traslado a Bogotá, y dedicó su vida personal y

²⁹ “El Bogotazo” designa la oleada de sublevaciones y de protestas que provocó el homicidio del político liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Con el Bogotazo se arrancó el periodo histórico colombiano llamado “La Violencia” que se extendió durante diez años y caracterizado por enfrentamientos violentos entre simpatizantes del Partido Liberal y del Partido Conservador (*Semana*, 2019).

³⁰ Nació en Guapi en 1920 y murió en Cali en 1984 (Banrep, 2017).

³¹ Miguel Ángel Caicedo Mena nació en Troje, un corregimiento del municipio de Quibdó en 1919 y falleció en Quibdó en 1995 (Salazar, 2010).

profesional a su departamento y específicamente a la ciudad de Quibdó, que lo considera hoy en día como un emblema cultural. Como lo remarca Laurence Prescott, al lado de los pocos poetas negros reconocidos al nivel nacional e internacional, “muchos más han tenido eco únicamente dentro de sus regiones y comarcas, sin que eso sea indicación del valor estético o cultural de su obra.” (Prescott, 1999: 555). Por tanto, el reconocimiento de algunos poetas negros estuvo sometido a la posición que ocupaban en el campo literario colombiano y que varió según la trayectoria social y las oportunidades que tuvo cada uno. Para algunos casos excepcionales que son Candelario Obeso y Jorge Artel, las particularidades de su escritura y las condiciones de publicación de su obra les permitieron integrar la lucha propia del campo literario. Resistiendo a la posteridad, esos autores indudablemente consiguieron “hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas” mediante “la discontinuidad, la ruptura, la diferencia” (Bourdieu, 1992: 261)³², y de ahí integrar el proceso de canonización.

II. 1.2- Reduccionismos y exotismos en las lecturas del discurso historiográfico.

No obstante, resulta difícil considerar la aparición de poetas negros en el discurso historiográfico como una señal de apertura del modelo cultural hegemónico, y es preciso observar que a principios del siglo XX aquella inclusión no rompía con la tradición poética hispanófila y conservadora. Es más: veremos que la mayor visibilidad de los autores negros en las obras antológicas fue el producto de un lineamiento político-cultural bien definido que presentó esas manifestaciones poéticas de manera muy cuestionable. Primero, la investigadora Yesenia Escobar Espitia (2012: 68) explica acerca de Candelario Obeso que “Algunos lo reconocen más por la dialecto-grafía que por el contenido de su poesía, principalmente porque lo interpretan como un estilo de escritura propio del romanticismo”. Aun así, el contenido de la poesía obesiana consta de un carácter social altamente disruptivo: en *Cantos populares de mi tierra* (1877), se nos comparte el cotidiano de la población rural del Caribe costeño desde una voz interna. Por primera vez aparecieron en las compilaciones antológicas las composiciones de un autor negro que, partiendo de su propia condición, da la palabra a su comunidad y aborda la marginación que sufre, como en “Lucha y conquijta”: “¿Pocque me ve la cuti / Re la colo e la tinta / Acaso cré que é negra / Tamién er arma mia?”³³ (Obeso, 1877: 70-71). Al mismo tiempo, resalta la riqueza cultural de su gente en “Ario”, donde da la voz al boga de su región.

³² Bourdieu (1992: 261) escribe: “[...] c’est la *lutte* même qui fait l’histoire du champ ; c’est par la lutte qu’il se temporalise [...] entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l’identité, la reproduction et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. *Faire date*, c’est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies ”

³³ La voz poética se dirige a una “blanca hermosa”: “Porque me ves el cutis / Del color de la tinta / ¿Acaso crees que es negra / También el alma mía?...”

Se evidencia un proceso de auto-reconocimiento iniciado por la voz poética que se posiciona como actor de la historia y reivindica su papel dentro de la construcción nacional, por ejemplo en “Expresión de mi amistad”: “Le cuente a toito er mundo / Lo que aquí en Colombia ha vito; / Riga como ciuraranos / Son er negro, er branco er indio, / Como el seño Presidente”³⁴ (Obeso, 1877: 56). Sin embargo, el carácter político y social de su obra fue eludido por la crítica a lo largo del siglo XX. En efecto, constatamos que la visión propuesta por los antólogos y los historiadores no se apartó de las antiguas concepciones exotizantes sobre la población negra que encontrábamos en tiempos de la Colonia. Según Silvia Valero (2018) la inclusión instrumentalizada de Candelario Obeso ya se formulaba a finales del siglo XIX en *El Parnaso colombiano* (1886). Efectivamente, recordamos que Julio Añez (1886: 250) calificaba la poesía obesiana en esos términos:

Originario de una raza antes reputada inferior, recibida hoy por las instituciones republicanas en condición de perfecta igualdad, supo dar una prueba también viviente de que ese tronco, tal vez privilegiado en las cualidades del corazón, es susceptible también de alta evolución intelectual; y a la obra de su levantamiento quiso contribuir Obeso, mostrando en el habla, otras veces deficiente, del africano español, los sentimientos delicados y tiernos de los que poco há fueron esclavos y hoy son ciudadanos libres de una patria común: género nuevo y digno de ser cultivado para aplauso en las letras colombianas.

Mediante un discurso neocolonialista y una mirada claramente condescendiente acerca de las particularidades fonéticas de la escritura de Obeso (“otras veces deficiente”, “sentimientos delicados y tiernos”) destaca la intención del antólogo de elogiar el nuevo proyecto republicano liberal (“en condición de igualdad”, “patria común”) que omite totalmente el carácter político y social anticonformista de sus versos. Las poblaciones negras pues, deberían agradecer el nuevo liberalismo por haber permitido la abolición de la esclavitud (“hoy son ciudadanos libres”) y por tener a un representante poético considerado “digno” de integrar el dominio de las bellas letras. Asimismo, un traslado hacia el contexto político de finales del siglo XX permite hallar una interpretación similar del discurso obesiano³⁵. En su *Manual de literatura colombiana* (1984), Manuel Ayala Poveda pone sobre *Cantos populares de mi tierra* una

³⁴ “Le cuente a todito el mundo / Lo que aquí en Colombia ha visto; / Diga como ciudadanos / Son el negro, el blanco, el indio, / Como el señor Presidente” (Obeso, 1877: 57).

³⁵ En su conferencia dada en el marco del Simposio Palabra Tomada sobre Literatura Afrolatinoamericana en Cartagena de Indias (2018), Silvia Valero explica que tal lectura se insertaba en el marco histórico posterior a los años 1960, cuando la república liberal revaloró las masas populares y las puso en el centro del proyecto nacional.

mirada paternalista y exotizante: “siendo *auténtico negro* el cantor se apropia de su lenguaje y expresa a través de él las cadencias de su alma” (Ayala Poveda, 1984: 99). El crítico logra encontrar muestras de sensualidad en los versos de Candelario Obeso que no existen, perpetuando así el tópico colonialista y racista que erotizaba las poblaciones esclavizadas. Además, “folclor y localismos se dejan sentir en estos versos sinceros y melancólicos. Su lirismo está arraigado en la ternura y la dulzura. Nada artificioso exhala su poética” (Ayala Poveda, 1984: 98): se vuelve a enfatizar la supuesta “ternura” de su poesía, otra muestra de condescendencia que se expresa también mediante la folclorización³⁶ de su vertiente popular. Los comentarios biográficos sobre los tres otros únicos autores negros incluidos en el *Manual*, Hugo Salazar Valdés, Jorge Artel y Helcías Martán Góngora también suponen algunas reflexiones. Son todos unificados bajo la denominación de “poeta del mar”. Sus estilos respectivos son descritos de manera romántica e idealizada, y la insistencia exagerada en el tópico marino toma aires de exotización³⁷. Esa mirada exotizante sitúa implícitamente a esos poetas en los márgenes del territorio nacional, descritos desde el prisma de la pobreza y de la muerte: por ejemplo en el Chocó, donde “hay un rayo que no cesa”, “hambre, enfermedad, funeral y entierro” (Ayala Poveda, 1984: 181). Por tanto, la comparación entre la lectura de Julio Añez y la de Manuel Ayala Poveda permite probar la permanencia de las tensiones entre canon y corpus a lo largo del siglo XX: si la obra de Candelario Obeso encarna el caso ejemplar más ilustrativo, tal continuidad se refleja también en la integración de una serie de poetas negros al discurso historiográfico. En efecto, la presentación de esos autores y de sus obras se hace desde una perspectiva que sigue valorando una concepción clásica de la poesía, encasillando esas obras bajo rasgos folclóricos y eludiendo su contenido social mediante numerosos reduccionismos. Por tanto, su aparición en las antologías y los manuales no impidió que siguieran ocupando una posición periférica respecto con los autores consagrados por la crítica, cuyo interés fue finalmente limitado: en 1999, solo las obras de Candelario Obeso y de Manuel Zapata Olivella habían sido el objeto de libros (Prescott, 1999: 558).

³⁶ Según Javier Reynaldo Romero Flores (2016), la folclorización “es un dispositivo que activa la enajenación de las representaciones y las prácticas desconectándolas de sus historias y procesos locales, produciendo su fragmentación, su discriminación y la selección de algunas, muy pocas, para “envolverlas” con otra estética hasta convertirlas en mercancía”.

³⁷ Se escribe acerca de Helcías Martán Góngora: “Lirica del mar: mar-raza, mar del verbo, mar de la conjuración y de la noche, mar de la soledad de su pueblo, mar de la música y del funeral, mar de la onomatopeya. Mar y comunidad entablan en su obra un lenguaje de amor y muerte” (Ayala Poveda, 1984: 181).

II. 2- ¿Y las mujeres? La “presencia ausencia” de las escritoras negras en la historiografía del siglo XX

Esa primera consideración acerca de la marginación de los poetas afrocolombianos por la hegemonía cultural permite centrarse en la posición ocupada por las poetas negras en el panorama literario colombiano, que pensamos necesario estudiar aparte. En efecto, remarcamos que hoy en día, los pocos autores negros considerados clásicos y canónicos (Candelario Obeso, Manuel Zapata Olivella, Jorge Artel, Arnoldo Palacios y Juan Zapata Olivella) son única y exclusivamente hombres (N’gom, 2015: 121). Con lo cual, la “periferalidad” (Wade, 1993: 48) que ocupan las productoras culturales negras nos parece distinta de la de sus homólogos masculinos. Además, entender por qué las poetas afrocolombianas resultan las grandes ausentes de la historiografía literaria colombiana ayuda a valorar la ruptura inaugurada por las poéticas presentadas en *¡Negras somos!*, que M’bare N’gom (2015: 132) presenta como un “replanteamiento de las normas que definen el ‘campo literario’ en Colombia”. Por tanto, desarrollaremos el siguiente apartado en dos etapas: primero analizaremos cómo la experiencia de las mujeres negras y su papel en la construcción nacional resultaron históricamente alterados por el discurso literario, que las representaba desde la percepción de un narrador masculino y/o criollo mestizo. Luego, nos centraremos en el discurso antológico del final del siglo XX analizando la muy escasa inclusión de las poetas negras como muestra de los mecanismos de marginación del campo literario hacia las escritoras afrocolombianas.

II. 2.1- Mirada de la historiografía sobre las mujeres negras: marginación y perspectiva desviada.

En primer lugar, es cierto que la escasez de datos históricos a propósito de las mujeres esclavizadas o libertas no es el mayor desafío para constituir una historiografía que rescate las trayectorias de las mujeres negras en los procesos culturales y nacionales, sino la perspectiva desde la cual se contaron. En las palabras de la activista afrobrasileña Lélia Gonzalez (1988: 14), las mujeres negras fueron “habladas”, lo que destaca particularmente en la literatura colombiana y latinoamericana. Según M’bare N’gom (2015: 122), se remarca que:

la presencia continua y sostenida de la mujer dentro del marco historiográfico cultural latinoamericano, así como su experiencia personal, han sido, hasta mediados del siglo XX, aquella que fue recogida en las obras literarias dentro de un marco crítico e historiográfico regentado por el discurso hegemónico colonial y más tarde, el republicano criollo.

De hecho, esa dinámica excluyente se manifestó rotundamente en la historiografía de la narrativa colombiana, donde las mujeres negras aparecieron sin realmente aparecer. Según Adelaida Fernández Ochoa, investigadora y autora de *Afuera crece un mundo*³⁸, la mujer negra “aparece en las novelas fundacionales pero no la vieron. O la miraron de soslayo y al pasar. En todo caso, permaneció en el anonimato. *María*, *El alférez real*, *La marquesa de Yolombo*, narran o muestran episodios de la mujer negra, su historia parcial” (Fernández Ochoa, 2011). Desde *Manuela*, novela costumbrista escrita por José Eugenio Díaz Castro (1858) que inaugura la presencia de la mujer negra en el género novelesco hasta el retrato propuesto por Arnoldo Palacios en *Las estrellas son negras* (1949) pasando por *Risaralda* de Bernardo Arias Trujillo (1935), “el arquetipo reiterado en la novela y la perspectiva narrativa contribuyeron a velar la imagen de la mujer negra, lo cual la desenfoca del visor de la crítica” (Fernández Ochoa, 2011). La perpetuación de los estereotipos racistas coloniales y la perspectiva desviada de las mujeres negras en la tradición literaria contribuyeron por tanto a crear una “experiencia femenina falsificada” (N’gom, 2015: 123) en la historiografía que se suma a su invisibilización como autoras. En 1996, Laurence Prescott (1996: 115) preguntaba:

¿y no ha participado la mujer negra en la producción literaria afro-colombiana? ¿Ha tenido ella que enfrentar problemas diferentes de los que combaten los hombres negros? [...] es preciso señalar que entre la nómina de autores negros que figuran en la literatura colombiana, no aparecen nombres femeninos.

El crítico nos propone enseguida una lista de autoras negras que escriben desde los años 1970 (Prescott, 1996: 115-116)³⁹, subrayando así su ausencia en el discurso historiográfico del siglo XX, cuya apertura relativa concernió casi exclusivamente a escritores masculinos. Más particularmente, el silencio sobre la figura emblemática de Teresa Martínez de Varela (1913-1998) llama la atención. Siendo la primera autora negra en publicar sus escritos en Colombia, contemporánea chocoana de Jorge Artel y de Helcías Martán Góngora, su extensa obra todavía no estaba registrada en las bibliografías nacionales a finales del siglo XX (Prescott, 1996: 115). La relativa ausencia de la “maestra Teresita” en la historiografía y las antologías, mientras que

³⁸ La novela de Adelaida Fernández Ochoa (2017) fue ganadora del premio literario Casa de las Américas en 2015. La autora presenta una reescritura de la célebre novela costumbrista *María* (1867), de Jorge Isaacs dando una nueva vida al personaje de Feliciano (Nay). En su novela, en vez de morir la esclavizada negra se vuelve la protagonista del relato, dándole un nuevo final liberador que provee otra mirada sobre la diáspora africana del siglo XIX durante la esclavitud.

³⁹ Después de referirse a Teresa Martínez de Varela, Laurence Prescott (1996: 115) menciona sucesivamente a Luz Colombia de González, Edelma Zapata Pérez, las hermanas Colombia Truque Vélez, Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque, y Maura Valentina González Quiñonez.

es considerada hoy en día como la escritora más importante del Chocó (también era política, periodista, narradora, poeta e investigadora), ilustra nueva y claramente que los mecanismos rigentes de la hegemonía cultural y literaria siguen siendo imperantes. La falta de estudios sobre la vida de Teresa Martínez de Varela, colmada por la biografía de la investigadora Úrsula Mena Lozano (2009), es escandalosa cuando nos enteramos de la diversidad de su obra literaria y de los rasgos de su escritura comprometida. Por ejemplo, en el prólogo de su novela *Acuarelas del Chocó* ya denunciaba que “la esclavitud ilegal en Colombia no ha sido erradicada en su totalidad, [...] tratando de eclipsar [...] todos los valores provenientes de la raza negra” (Mena Lozano, 2009: 101). Su obra poética, clasificada por la misma escritora en una serie extensa de fascículos, se caracteriza también por la variedad de temáticas que aborda, religiosas, urbanas, amorosas. Destacamos sobre todo un fascículo titulado “Celebridad femenina” que según Úrsula Mena Lozano (2009: 131) “contiene poemas que exaltan el comportamiento o el heroísmo de mujeres que han hecho historia en el mundo o en Colombia”. Muy consciente de su identidad de mujer mulata en un ámbito chocoano dominado por los hombres criollos “paisas”⁴⁰, la escritora también participó en los mismos eventos que otras poetisas que hoy sí podemos encontrar en las antologías contemporáneas, exclusivamente femeninas o no, como Dora Castellanos, Isabel Lleras Restrepo de Ospina, María Cifuentes de Fernández o Laura Victoria⁴¹. Por lo tanto, el silenciamiento de la obra de Teresa Martínez de Varela ejemplifica la marginación doble que suelen padecer las autoras negras en el panorama literario: por su condición étnica y su género, sus posibilidades de ser consideradas por la institucionalidad como productoras culturales son reducidas comparadas con los escritores negros y las escritoras blancas o mestizas. Según una lectura propiamente sociológica, la ausencia parcial de las escritoras negras en la historiografía se debe a la interrelación⁴² de diferentes tipos de opresión y discriminación que las afectan por su misma condición de mujeres negras, siendo el género y la etnia dos categorías sociales que las posicionan al margen del canon literario blanco y masculino.

⁴⁰ El término “paisa” es una denominación que califica “el hombre blanco que proviene del interior [del país]” (Revelo Hurtado, 2009: 119).

⁴¹ Úrsula Mena Lozano (2009: 128) nos ofrece una copia escaneada del programa de un recital organizado en el Club Colombo Europeo titulado “Poetisas de Colombia” hacia los años 1945-1950, un viernes 18 de octubre, en el cual participaron esas poetisas y algunas más como Mary Calle, Silvia Lorenzo, Carmenza Salazar de Soler, Dolly Mejía, Marzia de Lusignan.

⁴² Nos referimos implícitamente al concepto de interseccionalidad teorizado por Kimberlé Crenshaw a principios de los años 1990 y retomado por otras críticas como Patricia Hill Collins (2010).

II. 2.2- La ausencia parcial de las poetas negras en el discurso antológico de los años 1990.

A continuación, veremos que el discurso antológico del mismo periodo se ofrece como ilustración de la perpetuación de los mecanismos excluyentes que afectan particularmente a las poetas negras. En la introducción de *¡Negras somos!*, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano dan algunos ejemplos de antologías que eluden toda referencia a la presencia de escritoras negras en el ámbito poético. Se refieren a la monumental *Antología de poesía colombiana* de Rogelio Echevarría, publicada por primera vez por El Ancora Editores en 1997, luego reeditada por Panamericana Editorial en 2003 y patrocinada por el Ministerio de Cultura. Sobre un total de 314 poetas desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX, encontramos en esa compilación a treinta mujeres de las cuales están ausentes las afrocolombianas. En el prólogo, el periodista antioqueño (Echevarría, 1997: 20) insiste sobre la supremacía del “testimonio impreso” valorado por la literatura clásica e hispana y pretende que:

Este libro, no solo contiene en su primera y mayor parte los mejores poemas sino los más famosos, los más célebres, casi siempre los más conocidos, en cierta manera los más populares, de cada uno de los más importantes autores de versos en cuatro siglos de expresión colombiana.

Además, el antólogo cita como epígrafe unas palabras de Jorge Rojas a Neruda, “Esta es Colombia, Pablo...” (Echevarría, 1997: 19), confirmando su anhelo de presentar una visión canónica de la poesía, apostando por los y las poetas que resistieron y resistirán a la posteridad. El contenido de la obra aparece como una ejemplificación exhaustiva de lo que debe ser la poesía nacional y por tanto de lo que deben recordar los mismos colombianos de su historia literaria colectiva. Si miramos del lado de las antologías poéticas exclusivamente femeninas de la misma época, en *Poesía de autoras colombianas* (1975) Eddy Torres reúne las obras de siete poetas del periodo colonial y republicano además de treinta poetas contemporáneas entre 1901 y 1975 y “no recoge ni menciona la presencia afrocolombiana” (N’gom, 2015: 125). Otro ejemplo revelador es *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana* (1995) compilada por la poeta Teresa Rozo-Moorhouse, que se enmarca en la aparición de varios proyectos de divulgación de las obras de mujeres escritoras y nuevas lecturas críticas de la historiografía literaria entre los cuales encontramos *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana* (1991) de María Mercedes Jaramillo, Flor María Rodríguez Arenas y Ángela Inés Robledo, luego *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (1995) de María

Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo. Publicada por Ediciones Latidos en 1995⁴³ en Estados Unidos, *Diosas en bronce* recoge de manera inédita un conjunto de obras poéticas de 97 mujeres poetas nacidas entre 1905 y 1967, entre las cuales encontramos a cuatro poetas negras: María Teresa Ramírez, Yvonne América Truque, Sonia Solarte y Ana María Lucumí. Más allá de la casi ausencia de las producciones de escritoras negras, lo que nos interesa analizar en ese objeto literario son los propósitos de Tereza Rozo-Moorhouse en su “Introducción” en la que declara que la obra “nació de una inquietud por conocer las obras escritas por la mujer colombiana tan poca divulgadas en Colombia y en el exterior” (Rozo-Moorhouse, 1995: v). El recorrido histórico que traza la antóloga para contextualizar el nacimiento de esa compilación ilustra lo que debe ser “la mujer colombiana” (subrayamos el empleo del singular), en particular cuando se refiere a las pioneras del movimiento feminista en Colombia, a las primeras mujeres universitarias que salen graduadas en los años 1950 y al hecho de que la década de los 1970 fue marcada por “el regreso de colombianos educados en centros europeos y estadounidenses” que inician “las ideas conscientizantes sobre el papel social del individuo” (Rozo-Moorhouse, 1995: xviii). Esos elementos demuestran que se comparte una visión eurocéntrica orientada según los proyectos de un feminismo hegemónico blanco, y por tanto no se hace ninguna mención a la diversidad étnica y cultural que caracteriza la población femenina colombiana. A modo de ejemplo, se habla de las reivindicaciones de las producciones poéticas de los años 1970 como la aparición de una “voz colectiva” que está “exhalando un aburrimiento por la vida monótona de quien tiene que seguir voluntad impuesta” (Rozo-Moorhouse, 1995: xxiii): alude a las condiciones de vida de las mujeres blancas o mestizas pertenecientes a un ámbito urbano y elitista que vivían recluidas en el hogar. Unas condiciones que ciertamente no son las de todas las mujeres colombianas en los años 1950 y 1960: su carácter excluyente confirma que se sigue apoyando en esa introducción una visión de la nación colombiana en desfase con la realidad multicultural del país. Una reflexión que podemos unir a la de M’bare N’gom (2015) a propósito del ensayo “¿Por qué no he de escribir yo también?” de la autora Agripina Samper (1864), publicado casi un siglo y medio antes de *Diosas en bronce*. Escribe el investigador (N’gom, 2015: 124): “Su protesta, aunque colectiva, no contemplaba, ni mucho menos, a esas mujeres invisibles como la negra y la de los pueblos

⁴³ La génesis de esa antología tiene mucho que ver con *¡Negras somos!* puesto que el nacimiento del proyecto *Diosas en bronce* se integra en la genealogía de la editorial Apidama. Efectivamente, Teresa Rozo-Moorhouse expone en los “Reconocimientos” de la antología que su encuentro con Guiomar Cuesta Escobar fue fundamental para la realización de la compilación. Tras su toma de contacto en 1987, Guiomar Cuesta Escobar realizó una tarea de investigación para Teresa Rozo-Moorhouse con el fin de descubrir y reunir a mujeres poetas de todo el territorio colombiano.

originarios. Su voz expresaba, sin lugar a dudas, el sentir de un sector de la mujer criolla”. La ecuación que vincula esos dos textos demuestra por consecuencia que, a pesar de la inclusión superficial de ciertas poetas negras en algunas muy pocas antologías en vísperas del siglo XXI, el discurso antológico sigue siendo sustentado por un modelo hegemónico que marginaliza las culturas periféricas. A pesar del discurso inclusivo que emanó de los avances legislativos en los años 1990, la escasa visibilidad de las poetas negras en la nueva historiografía demuestra por tanto la vigencia de una concepción de la poesía nacional exclusiva que se basa en una visión monocultural de la nación colombiana.

II. 3- El arraigo de la cultura hegemónica en la sociedad colombiana contemporánea

Por lo tanto, la pervivencia del modelo cultural hegemónico se refleja en el discurso antológico del siglo XX y la marginación de las poéticas periféricas, las escritoras negras siendo particularmente afectadas. Además, esas tensiones emanan de un histórico centralismo estatal que refuerza el culto a la literatura considerada como clásica y mantiene las producciones culturales de la población negra en su posición de “periferalidad” (Wade, 1993: 48). A continuación, se tratará de estudiar los efectos de dicho centralismo y diferentes manifestaciones de la supremacía de la cultura hegemónica que impiden una mayor visibilidad de la poesía afrocolombiana, en particular de las poetas del Pacífico. Demostraremos que esos retos de publicación y de difusión se nutren de la estructura espacial y social centro-periferia en la que se basó la construcción del Estado-nación. Por lo tanto, analizaremos el estado actual del centralismo estatal y de la consecuente marginación de los territorios periféricos. Para ello, precisaremos recurrir a un breve repaso de la historia contemporánea del Pacífico antes de considerar los límites de la Constitución de 1991 y de las políticas “multiculturales” puestas en marcha por los gobiernos desde entonces. Luego interpretaremos la falta de apertura del sistema educativo colombiano hacia las minorías étnicas como la señal de un desinterés del Estado por la diversidad cultural. Concluiremos estudiando el estado del mercado del libro en Colombia, considerando las dificultades de publicación y de difusión que supone el sistema editorial para las poetas negras.

II. 3.1- La Constitución de 1991: centralismo estatal y los territorios periféricos relegados.

Ante todo, remarquemos que los mecanismos de exclusión que afectan el Pacífico desde la época colonial se manifiestan hoy en día de manera estructural, tanto en la situación geopolítica y social de la región como en la no aplicación de los textos legislativos que

concernen los derechos de las comunidades negras. No obstante, la participación de las poblaciones de esa región fue fundamental en el despertar cívico y político nacional que permitió la promulgación de una nueva Constitución en 1991. Durante el quinquenio de Rafael Reyes que abrió el siglo XX, la reforma territorial de 1904 llevó a la creación de cuatro departamentos en el Pacífico: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. A mediados del siglo XX, la región conserva una estructura territorial y étnica neocolonial, con las poblaciones negras en mayor parte situadas en las zonas rurales y las poblaciones blancas y mestizas concentradas en los grandes núcleos urbanos (Hoffmann, 2004: 37). Aquella situación quedaba reforzada por la ausencia de derechos de las poblaciones negras sobre las tierras que habían ocupado después de la abolición⁴⁴, lo que fue una de las grandes reivindicaciones de las comunidades negras a través de las comisiones que redactaron la Constitución de 1991. En los años 1990, después de las revueltas populares del “Tumacazo”⁴⁵ en 1988 y de los paros cívicos que llevaron a la formación de una Asamblea Constituyente en 1990 (Hoffmann, 2004: 192) se formaron los Consejos Comunitarios⁴⁶. Fueron simbólicos en la historia política del Pacífico, puesto que solicitaron adquirir los antiguos “baldíos” por cuenta de la población negra y “en nombre de una ocupación ‘ancestral’ y no cuestionada por sus vecinos” (Hoffmann, 2004: 174)⁴⁷. Asimismo los movimientos cívicos y el Proceso de Comunidades Negras (PCN)⁴⁸, junto con varias organizaciones indígenas como la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) tuvieron un papel fundamental durante la gestación de la reforma legislativa emblemática que desembocó el 13 de junio de 1991 (Herrán Pinzón, 2009: 191). Entre los puntos más destacados de la Constitución figura la presentación de Colombia como “un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada” (Título I, artículo 1º) y en el que se “reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación

⁴⁴ Recordamos que tras la abolición los libertos se instalaron mayoritariamente en “baldíos” rurales y litorales (Hoffmann, 2004: 39).

⁴⁵ En 1982 se creó la Junta Cívica de Mejoras y Defensa de los Intereses de Tumaco: los militantes políticos de la oposición (del MOIR, el Movimiento Obrero Independiente Revolucionario) reclamaban servicios públicos y se posicionaban en defensa de un territorio que consideraban olvidado y marginalizado por el centro del país. De ahí nació el colectivo Tumaco Alerta SOS en 1987 que protagonizó el movimiento cívico que llevó a las jornadas de revuelta popular de 1988 llamadas “Tumacazo” en referencia al Bogotazo de 1948 (Fernando Barón, 2018).

⁴⁶ El capítulo III de la Ley 70 de 1993 designa los Consejos Comunitarios como beneficiarios de dicha ley y enuncia sus funciones en el artículo 5º (anexo 2).

⁴⁷ Según la autora “au titre d’une occupation ‘ancestrale’ et non contestée par les voisins”.

⁴⁸ El PCN agrupa a organizaciones del Pacífico, del Caribe y del Centro de Colombia creado en los años 1990. Se articula en torno a la defensa de los derechos étnicos, culturales y territoriales. Entre sus objetivos encontramos “la reafirmación de la identidad cultural, la defensa del territorio ancestral de las comunidades afrodescendientes y el uso sostenible de los recursos naturales, la participación autónoma de las comunidades y sus organizaciones, la defensa de una opción de desarrollo social, cultural y ambientalmente sostenible”. Más información se puede encontrar en la ficha de Global, “Proceso de Comunidades Negras en Colombia (PCN)”, <http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?id=9555&entidad=Agentes&html=1>.

colombiana” (Título I, artículo 7º). En 1993, la ley 70 o “Ley de Negritudes” reconoce oficialmente “el derecho a la propiedad colectiva” a las “comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales riberas de los ríos de la Cuenca del Pacífico” (Capítulo I, artículo 1º) y afirma la intención de “establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico”⁴⁹. El reconocimiento del carácter multicultural⁵⁰ y pluriétnico de la nación colombiana es indudablemente un hito político y social, mayormente atribuido a los representantes indígenas y negros que participaron en la Asamblea Constituyente (Herrán Pinzón, 2009: 199). Sin embargo, esa nueva legislación también debe contextualizarse en la atmósfera crítica que rodeaba Colombia en el seno de la comunidad internacional: desde los años 1980 se le reprochaba negarles a las minorías étnicas sus derechos y se desaprobaban las actuaciones de las fuerzas militares y policíacas en contra de los derechos fundamentales, además de sus vínculos supuestos con el narcotráfico. Según Odile Hoffmann, el hecho de que las grandes agencias y el Banco Mundial se mostraran particularmente sensibles hacia las cuestiones étnicas explica el apoyo del gobierno a ese reconocimiento legislativo, ya que necesitaba afianzar su legitimidad en las relaciones de fuerza internacionales (Hoffmann, 2004: 27). Por otro lado, hoy en día se cuestiona la aplicación efectiva de las medidas constitutivas que conciernen las minorías étnicas, y particularmente de la Ley de Negritudes (Herrán Pinzón, 2009: 209). De hecho, varios de nuestros interlocutores cuestionaron la implantación de un nuevo modelo de Estado multicultural por medio de la Constitución de 1991. Según Sergio Mosquera⁵¹, aunque se trató de romper con “el modelo de Estado monocultural” que había primado desde 1886 y “aun así que representa un avance”, el texto “se ha quedado corto en algunos aspectos, [Colombia] sigue siendo un país monocultural y excluyente, que niega la diversidad y no bastaba con reconocer la multiculturalidad que no es ningún hecho nuevo”⁵². De acuerdo con el historiador y con las demás historiadoras, etnoeducadoras y docentes que hemos podido

⁴⁹ Los textos legislativos a los que se refiere se encuentran en el anexo 2.

⁵⁰ Según Edison Francisco Higuera Aguirre y Néstor Castillo Mantuano (2015: 150), la multiculturalidad cuenta con esos componentes: “La aceptación explícita de la presencia física (co-existencia) de más de una cultura dentro de un mismo territorio y en un mismo período histórico; la inexistencia de intenciones y/o planes que permitan la interacción entre ellas; la acentuación de las diferencias entre los diversos grupos culturales, hasta llegar a constituir verdaderos barrios aislados”.

⁵¹ Sergio Mosquera es historiador y etnólogo, fundador y director del Centro de Memoria “Muntu Bantu” en San Francisco de Quibdó, el museo más grande de historia afrocolombiana. Es docente de la Universidad Tecnológica del Chocó y autor de *Visiones de la espiritualidad afrocolombiana* (2000) o *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica* (2017).

⁵² Entrevista a Sergio Mosquera el 26 de enero de 2019 en Quibdó.

entrevistar⁵³, queda claro que la sociedad colombiana actual presenta en varios aspectos una estructura neocolonial y la multiculturalidad está aún lejos de ser reconocida en la práctica. A pesar de las transformaciones en la arquitectura jurídica del país queda vigente la Constitución de 1886, dejando un “balance agrídulce”⁵⁴ a las comunidades negras del Pacífico. Acercarse a las “enfermedades” políticas y sociales del Pacífico contemporáneo es otro medio para comprobar la muy relativa aplicación de las declaraciones históricas formuladas en 1991 y en 1993. En 2004, Ulrich Oslender estudiaba la “guerra geo-económica” y la “crisis humanitaria” que ocurren en la región, a pesar de las denuncias por parte de los movimientos sociales de las comunidades negras y de los organismos de Derechos Humanos que trabajan en el terreno (Oslender, 2004: 37). Las masacres a repetición, como la de Bojayá en 2002 que marcó la conciencia colectiva del Pacífico⁵⁵ no son nada más que el resultado de los variados y múltiples “intereses económicos que se apropian la región”. Entre otros encontramos la “extensión de cultivos de palma africana en los departamentos de Nariño y Chocó”, los “planes para megaproyectos en la región”⁵⁶ (Oslender, 2004: 37), la posible extensión del puerto de Buenaventura y el narcotráfico. De acuerdo con el autor, esas apropiaciones implican la “limpieza de dichos terrenos” (Oslender, 2004: 37), o bien con la muerte o bien con el desplazamiento de las poblaciones locales. Por tanto, las poblaciones negras padecen una constante des-territorialización y resultan implicadas a su pesar en el conflicto armado⁵⁷. Esa des-territorialización varía según “una geografía del poder cambiante” (Oslender, 2004: 38) y prueba la ineficiencia de la Ley 70: los habitantes de las zonas rurales del Pacífico, teórica y oficialmente declarados dueños de sus tierras por dicha ley son los más afectados por los

⁵³ La historiadora María Isabel Mena, la etnoeducadora y escritora Úrsula Mena Lozano, la investigadora y poeta Yesenia Escobar Espitia y la docente e investigadora Luisa Barcos Romaña.

⁵⁴ Entrevista a la historiadora de la educación María Isabel Mena, el jueves 10 de enero en Bogotá.

⁵⁵ El 2 de mayo de 2002, la explosión de un “cilindro bomba” en la iglesia del municipio de Bojayá, Chocó, causó la muerte de entre 74 y 119 civiles. La masacre fue atribuida a miembros del bloque 58 de las FARC, que protagonizaban enfrentamientos armados contra las fuerzas paramilitares para mantener el control de la zona y del acceso al río Atrato (Neira, 2002).

⁵⁶ Ulrich Oslender se refiere a la construcción de un canal interoceánico y de la carretera Panamericana en el Chocó.

⁵⁷ A primera vista, esa expresión encuentra su vigencia al referirse al periodo que precedió el acuerdo de paz concluido entre Juan Manuel Santos y Rodrigo Londoño el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena de Indias, tras cuatro años de negociación empezada en La Habana en 2012. No obstante, si ese acuerdo permitió el desarme de las FARC, los enfrentamientos entre las fuerzas paramilitares y otros grupos armados como el ELN siguen teniendo lugar y afectan tanto a las comunidades negras como a las poblaciones indígenas del Pacífico. Además, en mayo de 2019 *El Espectador* señalaba que 702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde la firma del acuerdo de paz, notando una recrudescencia de los asesinatos de líderes sociales desde la llegada de Iván Duque al poder. Por lo tanto, el balance propuesto por Ulrich Oslender en 2002 nos parece tener su vigencia hoy en día. Asimismo nuestro trabajo de terreno nos permitió constatar la actual recrudescencia de los enfrentamientos y de la violencia en el Pacífico desde hace diez años, según los propósitos de la investigadora chocoana Úrsula Mena Lozano.

desplazamientos forzados (Hoffmann, 2004: 28)⁵⁸. La “invisibilidad” de los afrocolombianos del Pacífico, que Jaime Arocha (1998: 333) designa como una “forma soterrada y perversa de discriminación socioracial” no es ajena al abandono de la región por las políticas estatales: desde la abolición de la esclavitud en 1851, las medidas concretas de los gobiernos sucesivos para integrar la región al territorio nacional fueron muy pocas. Por ejemplo Odile Hoffmann remarca que a partir de los años 1920 la construcción de vías terrestres que vinculan el Pacífico con el resto del país tiene un efecto muy limitado en las poblaciones rurales de la región (Hoffmann, 2004: 42). No obstante, a pesar de la ausencia de políticas públicas concretas y de “la pasividad del Estado y la frecuente complicidad del ejército nacional con las fuerzas paramilitares” (Oslender, 2004: 46) las resistencias que caracterizan la historia moderna del Pacífico fueron diversas y múltiples, y se intensificaron a partir de los años 1980. Con la creación de la Asociación Nacional de Afrocolombianos Desplazados (AFRODES)⁵⁹ en 1998 o los vínculos del Proceso de Comunidades Negras (PCN) con el ámbito académico estadounidense y el trabajo de las ONGs, fue posible denunciar a escala internacional las situaciones que enfrentan los desplazados (negros e indígenas) en el Pacífico (Oslender, 2004: 46). Por otro lado, las poblaciones de la región se acostumbraron a reclamar el respeto de sus derechos ante el Estado, como lo mostró la Proclamación de Tumaco enunciada el 16 de septiembre de 1988⁶⁰ o el movimiento cívico de 1995⁶¹. Más recientemente, el paro cívico organizado en 2017⁶² fue una prueba más de que la población local, a pesar de la crisis que vive la región desde los años 1970, sabe expresar sus reivindicaciones y conoce los medios para hacer oír su voz en el país. En mayo de 2018, el descontento del Pacífico colombiano hacia las políticas estatales neoliberales se expresó con fuerza a través de las urnas, manifestando un

⁵⁸ La Ley 70 de 1993 concernía aproximadamente a 10 millones de personas en el conjunto del territorio colombiano (Hoffmann, 2004: 28).

⁵⁹ AFRODES anhela representar una “organización que brinda orientación, apoyo, acompañamiento, asesoría, y capacitación e interlocución en defensa de los derechos e identidad cultural de la población Afrocolombiana en situación de desplazamiento”. Más información en Afrodes, “Acerca de nosotros”, <http://www.afrodescolombia.org/>

⁶⁰ La proclamación emanó del Tumacazo de 1988 y se basa sobre la concepción de un “nosotros” colectivo, definiendo la esclavitud como momento fundador y apuesta por la idea de una deuda de la Nación hacia ese mismo colectivo (Hoffmann, 2004: 192).

⁶¹ En 1995 se consiguió bloquear la carretera Pasto-Tumaco durante diez días gracias a importantes manifestaciones que reunieron a protestantes negros, indígenas y mestizos que reclamaban la mejora de los servicios públicos (Hoffmann, 2006: 30).

⁶² En mayo de 2017, los paros cívicos duraron dieciocho días en el Choco y veintiún días en Buenaventura. Finalmente el gobierno de Juan Manuel Santos se comprometió en seguir con las obras de las carreteras que vinculan Quibdó con Pereira y Medellín. Además, se concluyeron acuerdos para mejorar los servicios sanitarios del departamento chocoano. Tras la pérdida de 10 000 millones de pesos al día por el paro del puerto de Buenaventura (que alimenta el 60% del comercio exterior colombiano) y las protestas fomentadas por 83 organizaciones civiles del municipio, los habitantes llegaron a obtener subversiones por parte del Estado para la mejora de sus servicios básicos (Marcos, 2017).

apoyo ultra mayoritario al candidato de izquierdas Gustavo Petro de la alianza Colombia Humana⁶³, sobre todo en el litoral y las zonas rurales. En cuanto a la defensa de los derechos de la mujer, no faltan las organizaciones y asociaciones para apoyar a las mujeres desplazadas, víctimas del racismo y del sexismo o con condiciones de vida precarias. De hecho, la red de mujeres afrocolombianas más importante del país fue gestada desde los años 1990⁶⁴ en Buenaventura, y fundada por Aura Dalia Caicedo mediante la conformación de una Asociación de Mujeres Afrocolombianas. La Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí reúne hoy a más de 7 500 mujeres en el país⁶⁵. La Red departamental de Mujeres Chocoanas fue creada en la misma época en Quibdó, donde actúa también para el empoderamiento de las mujeres mediante varios procesos de concientización social sobre sus derechos y su formación política⁶⁶.

II. 3.2- El desinterés del Estado por la diversidad cultural y étnica en el sistema educativo.

Por lo tanto, las diversas formas de resistencias de las poblaciones negras frente a las políticas actuales lideradas en el Pacífico confirman las grandes insuficiencias de la Constitución de 1991 y las limitaciones que impone el solo reconocimiento de la multiculturalidad colombiana. Según nuestros interlocutores, la posibilidad de un mayor reconocimiento de la diversidad étnica y de las diferencias culturales existentes en un mismo territorio se encarna en el proceso intercultural, que exige una superación de la multiculturalidad (Higuera y Castillo, 2015: 151)⁶⁷. La interacción y el intercambio de las diversas culturas colombianas generan según Edison Francisco Higuera Aguirre y Néstor Castillo Mantuano (2015: 151) un conjunto de procesos políticos, sociales, jurídicos y educativos. Entre esos

⁶³ Un mapa de los resultados de las elecciones figura en el anexo 3.

⁶⁴ Más información en Red de Mujeres Afrocolombianas Kambirí, “Quiénes somos”, <http://redmujerafro.tripod.com/>

⁶⁵ Entrevista a Dionicia Moreno Aguirre el 6 de febrero de 2019 en Buenaventura.

⁶⁶ Son muy numerosas en el Pacífico las asociaciones de mujeres interétnicas que luchan también por la paz y la defensa del territorio que se manifiestan mediante la organización de movilizaciones y de marchas como la movilización de interétnica de mujeres chocoanas en Quibdó en 2017. Las organizaciones de mujeres registradas en el Valle del Cauca son muy numerosas: además de la Red Kambirí destacamos por ejemplo ASOPARUPA, Mujeres Creando Futuro, Mujeres Recuperando el Planeta, Red de Mujeres Comunales de Tuluá, Red de Mujeres de Yumbo, Mujeres Mundo y otras asociaciones en apoyo a las mujeres cabezas de familia (Gerson, 2016).

⁶⁷ Edison Francisco Higuera Aguirre y Néstor Castillo Mantuano citan a Antón, Aranguren y Sáez en *La interculturalidad, desafío para la educación*: “La interculturalidad es definida (Antón, 1995; Aranguren y Sáez, 1998) como el conjunto de procesos políticos, sociales, jurídicos y educativos generados por la interacción de culturas en una relación de intercambios recíprocos provocados por la presencia, en un mismo territorio, de grupos humanos con orígenes e historias diferentes. Ello implicará el reconocimiento y comprensión de otras culturas, su respeto, el aumento de la capacidad de comunicación e interacción con personas culturalmente diferentes y el fomento de actitudes favorables a la diversidad cultural (2008: 90).” (Higuera Aguirre y Castillo Mantuano, 2015: 151).

procesos educativos encontramos la etnoeducación, cuyo objetivo radica en “posicionar la educación intercultural en todas las escuelas y colegios del sector oficial y privado del país, para que todos los niños, niñas y familias entiendan que las culturas afrocolombiana, indígena y gitana son parte de las raíces de nuestra nacionalidad” (Mineducación, 2001). Sus modalidades de implantación figuran en la Ley de Educación 115 de 1994 en el capítulo titulado “Educación para grupos étnicos” (ver anexo 2). Respecto con las comunidades negras el Decreto 11-22 promulgado en 1998 y ligado al artículo 39 de la Ley de 1993 impuso la inclusión de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos a diferentes niveles educativos (ver anexo 2) y definió sus normas. Lamentablemente, el balance de la misma implementación de la Cátedra resulta también ponderado. Según el conjunto de nuestros testigos especializados en la cuestión, queda claro que dicha Cátedra todavía no está incluida de manera sistemática en los programas: según Sergio Mosquera, no se implementa en los colegios privados y muchas resistencias impiden su implementación firme en los grandes centros de Cali, Bogotá y Medellín. Cuando se implementa, se suele formular como una presentación superficial y folclórica de tales culturas, en la que se celebran “fiestas, comidas y personajes” pero en la que no se ahonda en “los valores de la afrocolombianidad o de la indianidad”⁶⁸, lo que podría acabar reforzando los estereotipos y el racismo. Además, la vigencia del artículo 58 de la Ley 115 es totalmente cuestionada por esos mismos testigos, que refutan la existencia de programas de formación para los docentes y etnoeducadores⁶⁹, más de veinte años después de la promulgación de dicha ley. Según María Isabel Mena, los textos escolares siguen hoy en día ilustrando, reproduciendo “la experiencia colonial y su traspaso al mundo moderno”⁷⁰: por ejemplo, la historiadora afirma que las poblaciones negras simplemente no aparecen en las cartillas de lectura y escritura, que constituyen el “primer contacto con el mundo gráfico institucionalizado”⁷¹ para los niños. La falta de compromiso del Estado en la ejecución de las leyes educativas también se manifiesta a través de su fracaso en facilitar el acceso a la educación superior a la población afrodescendiente, y más específicamente a las mujeres. A pesar de que la necesidad de las acciones afirmativas a ese respecto haya sido enunciada en el artículo 13 de la Constitución de 1991⁷², Anny Ocoro Loango (2017: 85) recuerda que “la población afrodescendiente presenta

⁶⁸ Entrevista con Sergio Mosquera el 26 de enero de 2019 en Quibdó.

⁶⁹ Fabio Alberto García Araque afirma que “los maestros no encuentran en la academia apoyos para generar aprendizajes significativos en el aula, pues si bien hay mucho escrito, no hay nada concreto en las mallas curriculares ni en los proyectos educativos institucionales” (García Araque, 2017: 2)

⁷⁰ Entrevista a María Isabel Mena el 10 de enero de 2019 en Bogotá.

⁷¹ *Idem*.

⁷² Según el artículo 13 de la Constitución de 1991, “El Estado promoverá las condiciones para que la igualdad sea real y efectiva y adoptará medidas a favor de los grupos discriminados o marginados” (ver anexo 2).

niveles más bajos de acceso y de graduación de la educación superior que la registrada por los grupos sin pertenencia étnica”. Sobre ese tema el documento CONPES 3310 de 2004 refiere que “solamente el 14% de los afrocolombianos ingresan a la educación superior, porcentaje inferior al de la población no afro (26%)” (Ocoro Loango, 2017: 85)⁷³. A través de una investigación realizada en la Universidad del Valle de Cali, que pertenece a las tres universidades públicas más importantes del país, Anny Ocoro Loango (2017: 84) demuestra también que “las probabilidades para ingresar al programa son mejores para un varón que para una mujer afrodescendiente”. La interseccionalidad de discriminaciones que padecen las mujeres negras para acceder a la educación superior se confirma en el balance desolador que propone Lubi Granda Agulo (2018: 198), en el que identifica solamente a dieciocho investigadoras negras en el país, “ubicadas en los departamentos de Valle del Cauca (4), Chocó (8) y La Guajira (1), y en las ciudades de Bogotá (4) y Tunja (1)”. Asimismo, se supone que la falta de mujeres negras en la academia se relaciona consecuentemente con la invisibilidad que afecta la producción literaria de mujeres negras en el ámbito educativo y de la investigación. En efecto, el interés limitado de la esfera académica por las literaturas periféricas o menores (Deleuze y Guattari, 1975: 29) explica el arraigo de la literatura canónica o clásica no solamente en dicha esfera sino también en otros ámbitos culturales como la edición, el periodismo y la crítica. El elitismo que caracteriza la educación superior en Colombia es por tanto una de las numerosas causas de la predominancia de la cultura hegemónica, que se refleja también en la falta de compromiso del Estado para mejorar las condiciones de vida de las poblaciones de las periferias del territorio y su desinterés en la valoración de la diversidad étnica y cultural del país.

II. 3.3- Edición, publicación y promoción del libro en Colombia: espacios por conquistar para la producción literaria negra.

Con lo cual, la estructura territorial, histórica y social centro-periferia que remarcamos en la situación geopolítica y social actual del Pacífico sustenta también las tensiones entre cultura hegemónica y culturas periféricas, que se manifiestan en el ámbito educativo y académico a través de la falta de reconocimiento de la diversidad cultural y el poco acceso de las poblaciones negras a la educación superior. Con tal de cerrar nuestro segundo capítulo, estudiaremos la manifestación concreta de esas tensiones en las condiciones de producción de las obras de las

⁷³ Desde 2004, los porcentajes aumentaron sensiblemente con la instauración de cupos desde que el Consejo Nacional de Política Económica y Social (CONPES) reconoció el concepto de “política de acción afirmativa para la población negra o afrocolombiana” (Ocoro Loango, 2017: 84).

creadoras negras, destacando que sus dificultades para editar, publicar y difundir sus escritos reflejan una marginalización presente en todos los ámbitos, no solamente económicos y políticos sino también en los sectores de la educación, de la cultura y de la edición. En 1999, el crítico Laurence Prescott afirmaba que las obras de las escritoras afrocolombianas de la región del Pacífico “han salido en relativamente pequeñas tiradas y con poca o ninguna publicidad, lo cual ha impedido que se conozcan ampliamente” (Prescott, 1999: 559). La marginación que sufren esos proyectos creativos se debe a un sistema editorial que hereda su dispositivo de promoción del libro de las primeras empresas gráficas, que fueron fundadas desde el final del siglo XIX y se dedicaban a difundir la literatura colombiana clásica⁷⁴. Las dificultades de esas escrituras para alcanzar una difusión y una promoción conforme con la calidad de sus producciones se debe a varios factores, aunque el principal radica en la falta de “voluntad para promover y apoyar la creatividad del autor afro-colombiano en el contexto de su idiosincrasia étnica” (Prescott, 1996: 107), que proviene tanto del aparato crítico-historiográfico como de la industria del libro. Asimismo, Laurence Prescott menciona como otro reto la distancia geográfica entre el autor (o la autora) y los grandes centros culturales que impide que la obra se promocione y circule fuera del lugar donde se publica y del país (Prescott, 1996: 112). También se refiere a las inseguridades en cuanto a la promoción del libro cuando es publicado, es decir los “obstáculos para obtener acceso a los grandes medios de imprenta de divulgación cultural” (Prescott, 1996: 113). De las siete poetas incluidas en *¡Negras somos!* a las que pudimos entrevistar, numerosas confirmaron la existencia de esos mismos obstáculos en la actualidad, prueba que la situación no cambió del todo desde finales de los años 1990. Por ejemplo, la poeta y docente Lorena Torres Herrera afirma que en Colombia “la gente no apoya el arte de manera general, si usted no tiene ya un nombre hecho es muy difícil también, es muy costoso producir un libro en este país, como poder abrir espacios mediante proyectos como *Libros para pensar*”⁷⁵. De igual manera, María Teresa Ramírez asegura que “para publicar un libro se necesita mucho dinero y se necesita hacer mucha antesala y buscar a las personas

⁷⁴ Según Margarita Valencia (2017), la industria gráfica nació a partir de tres empresas: Bedout en Medellín (nacida en 1889), Carvajal en Cali (1904) y la librería Voluntad en Bogotá (1928). La industria editorial conoció un despegue más tarde a partir de los años 1960: la Editorial Norma fue fundada en 1960 (Cali), La Oveja Negra (Medellín) en 1968, El Ancora Editores que se comprometieron en la difusión de literatura y pensamiento locales.

⁷⁵ Entrevista a Lorena Torres Herrera el 7 de febrero de 2019 en Buenaventura. La poeta se refiere a la publicación en 2018 del primer volumen de la antología *Por todos los silencios* de la editorial independiente bogotana Libros para pensar. El tomo reúne a diecinueve poetas, con una mayoría de mujeres, provenientes de México, Colombia y Costa Rica, entre los cuales se cuentan nueve bonavorenses. Este proyecto antológico emerge de la formación de la Red Global de Lectura y Escritura para el Acercamiento de las Culturas POEPAZ, que reúne a ciento cincuenta poetas y literatos de quince países y tres continentes distintos.

apropiadas, lo que es muy complejo”⁷⁶. A lo largo de nuestras conversaciones con varias poetas, el énfasis sobre la falta de medios financieros y económicos fue recurrente, ya que aparece como el principal freno a la difusión de su obra. De hecho, Christopher Dennis (2011: 83) ya lo destacaba en 2011 citando al novelista y etnólogo Manuel Zapata Olivella:

[Los afros] tienen más obstáculos porque no tienen poder económico. Si a mí no me quieren publicar un libro, una editorial, yo lo puedo editar por mi parte, si tuviera dinero, pero no lo tengo; y si los publico de mi parte y no tengo un medio de difusión como es la radio, entonces, el libro mío no se vende. . . . Cuando [el libro] está en una feria de exposición solamente se les dan aprecio a los que han escrito de acuerdo con el sistema, y como los afros están en contra del sistema, pues entonces no se lleva la contabilidad de cuantos libros de afros se han vendido. . . . Hay marginaciones. Hay alienaciones. Son más difíciles las posturas de un afro. (Personal interview)

Además, Úrsula Mena Lozano⁷⁷, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano afirmaron que las dificultades financieras para los escritores son dobles en Colombia: en el momento de financiar la edición del libro, y en el momento de la publicación y de la venta. En efecto, las librerías tienen una consignación y cobran un porcentaje de un 45% sobre el precio de venta del libro. Con lo cual, en los mejores casos el autor se queda con un 10% del precio de venta, aunque generalmente se queda con un 5%. Por tanto, los diferentes obstáculos financieros a los que se enfrentan las poetas negras del Pacífico en el sistema editorial colombiano les conduce a pertenecer a la categoría de “jugadores ocasionales”, creada por Bernard Lahire. En *La condition littéraire: La double vie des écrivains*, el sociólogo metaforiza las diferentes maneras de ser escritor con distintas figuras de jugadores, presentando “una sociología de las condiciones prácticas (económicas, espaciales, temporales) del ejercicio de la literatura”⁷⁸ (Meizoz, 2006). Según Jérôme Meizoz (2006), los “jugadores ocasionales [...] escriben y publican como aficionados entre numerosas otras actividades” o “invierten esencialmente su

⁷⁶ Entrevista a María Teresa Ramírez el 3 de febrero de 2019 en Cali.

⁷⁷ Úrsula Mena Lozano es escritora, etnoeducadora, periodista e investigadora. Cofundó M&H Consultorías e Investigaciones Ltda en 2001, una “empresa consultora que contribuye al desarrollo cultural, social, comunicativo, educativo, comunitario, medioambiental, turístico, económico, urbano y empresarial, de Colombia y América Latina, mediante la prestación responsable de servicios de asesoría, investigación, formación académica y comunitaria, producción editorial y de medios audiovisuales, y producción de eventos académicos y socioculturales”. Información disponible en línea en Autores Editores, “M&H Consultorías e Investigaciones Ltda”, 2019. <https://www.autoreseditores.com/mh.consultorias>

⁷⁸ Meizoz (2006) habla de “une sociologie des conditions pratiques (économiques, spatiales, temporelles) d’exercice de la littérature”.

energía en la literatura sin poder dedicarse plenamente a ella”⁷⁹. Asimismo las dificultades financieras originadas por la industria editorial son agudizadas por el desinterés del mercado colombiano por la producción literaria de autores negros. La mayoría de los consumidores se dirige a grandes librerías de cadena⁸⁰ y suele leer a escritores blancos o mestizos de clases media-altas por el hecho de que “aún no se identifican con la literatura que trata de temas específicamente afrocolombianos”⁸¹ (Dennis, 2011: 84). La preeminencia de la literatura considerada clásica en los gustos de los lectores también resulta promovida por el periodismo literario y cultural, mayoritariamente cerrado a las literaturas “periféricas”. A finales de marzo de 2019, Jair Villano escribía en *El Espectador* que:

[...] el crítico literario debe leer más, -y escribir mejor, que un escritor. Es obvio que para ello es necesario el tiempo que permita sumergirse en la lectura; y, así, alterar lo que impone el canon; descubrir autores marginados; hallar defectos históricamente desapercibidos. (Villano, 2019)

Por tanto, las dificultades financieras de los productores culturales periféricos confirman la alianza simbólica del poder económico y del poder cultural y su papel clave en los procesos de canonización de los autores⁸². Además, este conjunto de obstáculos explica el “protagonismo silenciado” (N’gom, 2015: 122) de las escritoras negras en el panorama literario del siglo XX. En efecto, en el ámbito editorial, el comercio del libro y la crítica periodística se revela la pervivencia de un centralismo cultural y político que sobrevivió a la Constitución del 1886, y que ayuda a perpetuar las exclusiones heredadas del periodo colonial.

Para concluir, podemos confirmar la vigencia de las tensiones entre cultura hegemónica y culturas periféricas en la sociedad colombiana actual a través de diferentes vertientes. Yendo más allá que la evolución del discurso historiográfico del siglo XX y la relativa inclusión de los creadores negros, enfrentar los textos legislativos de los años 1990 con la situación de las

⁷⁹ Los “joueurs occasionnels” serían los que “Ecrivent et publient en dilettantes parmi d’autres activités nombreuses” o “investissent l’essentiel de leur énergie dans la littérature sans pouvoir s’y consacrer pleinement” (Meizoz, 2006).

⁸⁰ Según Bernardo Jaramillo H., consultor de la Cámara Colombiana del Libro, en 2018 los principales actores de distribución y librerías en Colombia eran la Librería Nacional, Panamericana Librería, Librería Lerner y Siglo del Hombre Editores (Bernardo Jaramillo H., 2018: 25).

⁸¹ En palabras de Christopher Dennis (2011: 84) “do not yet identify with literature that deals specifically with Afro-Colombian themes”.

⁸² Según Harold Bloom (1994: 43), “parece claro que el capital es necesario para el cultivo de los valores estéticos [...] esta alianza de sublimidad y poder financiero y político nunca ha cesado, y presumiblemente nunca lo hará ni podrá hacerlo”.

poblaciones negras del Pacífico en el siglo XXI nos permite destacar un desfase indudable entre el discurso institucional y la realidad social y geopolítica de las periferias del territorio colombiano. La aplicación fructuosa o nula de las medidas que conciernen los derechos de los afrocolombianos revela la desgraciada validez de una arquitectura social jerarquizada y neocolonial que se manifiesta de manera sistémica en numerosos ámbitos profesionales y sectores de actividad del país. Ese continuismo se expresa también mediante los múltiples obstáculos a la difusión de los productos culturales periféricos más allá de las fronteras propiamente regionales, unos retos que no se limitan solo a los mundos de la edición y del mercado del libro. La exclusividad del sistema educativo colombiano y el conservadurismo de la enseñanza superior, si limitan las posibilidades de ascenso para las poblaciones negras también perpetúan una concepción del arte y de la literatura cerrada a la diversidad cultural, manteniendo así el dominio de las producciones occidentales y europeas o herederas de la tradición clásica colombiana en la academia. Con lo cual, la estructura centro-periferia, con sus connotaciones racializadas (Munera, 2005: 26) y el entrelazamiento de opresiones que enfrentan las mujeres pertenecientes a las minorías étnicas en la sociedad colombiana explican la casi nula presencia de las narradoras negras dentro de la literatura nacional en los albores del siglo XXI.

CAPITULO III

¡Negras somos!: contextualización y nacimiento de un discurso nuevo sobre la poesía en Colombia

En ese contexto histórico, cultural y político particular llega a publicarse *¡Negras somos!* en 2008, un proyecto antológico que se enmarca en la apertura de nuevos espacios de expresión para las culturas periféricas a finales de los años 2000. La iniciativa de Apidama Ediciones ilustra una voluntad de colmar la “presencia negada” (N’gom, 2015: 122) que caracteriza la experiencia historiográfica de las escritoras negras y de reivindicar su presencia en el campo literario colombiano, rescatando expresiones poéticas desde los años 1970. En el marco de la “era pos-1991”, la mayor consideración por la diversidad étnica y el elogio a la multiculturalidad se enuncian en un discurso oficial, político y cultural que parece borrar las tensiones entre hegemonía y periferias que califican la historia colombiana. Esa borrosidad se encarna en un objeto literario complejo, es decir una compilación que emana del ámbito editorial independiente pero bogotano, urbano y céntrico, y reúne a poetas provenientes de un contexto cultural que históricamente se ubica en la periferia del canon literario colombiano (N’gom, 2015: 120). Además, los obstáculos inherentes al mercado del libro que limitan la difusión de las producciones culturales periféricas explican que *¡Negras somos!* haya aparecido para la mayoría de las veintiuna poetas reunidas en esta obra como una oportunidad de visibilización de su trabajo que, sin embargo, supone algunas interrogaciones. Por tanto, en el tercer capítulo de este trabajo estudiaremos cómo las relaciones actuales entre la cultura hegemónica y las literaturas menores (Deleuze y Guattari, 1975: 29) se formulan en la concepción, la formulación y la realización del proyecto editorial *¡Negras somos!*. En un primer tiempo, veremos cómo la génesis y la creación de la antología ilustran la aparición de nuevos medios de expresión y de visibilidad de las obras de las poetas negras del Pacífico. En segundo lugar, veremos que sin embargo la concepción de ese objeto literario reposa sobre la exclusión de las propias productoras culturales, de modo que su publicación tuvo poca influencia sobre la difusión de sus obras respectivas.

III. 1- ¿Un nuevo paradigma para la consideración de las producciones culturales “periféricas” en Colombia?

Para empezar, intentaremos ubicar el nacimiento de Apidama Ediciones en la creciente valoración y promoción de los procesos creativos de mujeres en Colombia, antes de analizar la trayectoria de la editorial y el lanzamiento del proyecto antológico *¡Negras somos!* respecto

con el compromiso de los compiladores por la divulgación de las escrituras relegadas por la creación canónica.

III. 1.1- El Museo Rayo, un baluarte ante la cultura hegemónica.

Primero se tratará de considerar cómo la creación de Apidama Ediciones y de la antología *¡Negras somos!* se relacionan con otros proyectos culturales que simbolizan la apertura de nuevos espacios para las poetas negras. Además, analizaremos el discurso en el que se basa el propósito editorial de Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano y cómo refleja la posición que ocupa su editorial en el mercado del libro. Con tal de remontar a los orígenes de la fundación de Apidama Ediciones por Guiomar Cuesta Escobar, es necesario volver sobre la creación del Museo Rayo, una institución cultural que hoy en día es considerada como un espacio de gestación de la poesía de mujeres en Colombia. De hecho, la poeta Teresa Rozo-Moorhouse ya agradecía en los “Reconocimientos” de la antología *Diosas en bronce* (1995) su “acogedor e inspirador recinto [...] en donde se ha creado un espacio para la expresión y el aprendizaje de la creación poética, su publicación y divulgación” (Rozo-Moorhouse, 1995: v). El Museo Rayo fue fundado por el pintor colombiano Omar Rayo y la poeta Águeda Pizarro. Después de ganar el Premio de la Bienal de São Paulo en 1973, Rayo recibió por parte del municipio de Roldanillo un lote de 4.800 metros cuadrados y decidió invertir en un edificio diseñado por Leopoldo Gout, que presenta ocho módulos octogonales inspirados en la arquitectura maya (Toro Vesga, 2016). El Museo fue inaugurado el 20 de enero de 1981 y Omar Rayo le entregó su colección personal compuesta de 2.000 obras. Hoy en día es emblemático en el Valle del Cauca y acoge aproximadamente a 125.000 visitantes al año (*El Espectador*, 2011). En su meta de crear un “museo interdisciplinario” (Toro Vesga, 2016) los fundadores iniciaron el Encuentro de Poetas Colombiana en 1984, un evento anual que empezó acogiendo a siete poetas y recibió a más de doscientas en 2017. En la convocatoria publicada en línea por Águeda Pizarro en 2014, cuatro años después de que falleciera el maestro Rayo, se explica que los Encuentros tienden a “abrir un espacio único donde la voz poética de la mujer colombiana se expresara sin temor a la censura, a los prejuicios, a las limitaciones de otros certámenes” (Pizarro, 2014). Aunque algunos poetas propusieron que se incluyeran también a los hombres, el Encuentro sigue siendo hoy en día reservado a mujeres poetas provenientes de todas partes de Colombia, incluso del extranjero, y suele tener lugar hacia el 20 de julio. Según Guiomar Cuesta Escobar, que acudió al Encuentro por primera vez en 1987, su creación resultó de las dificultades de Águeda Pizarro para encontrar las obras de las poetas colombianas cuando llegó en 1975 de los Estados Unidos, donde nació en 1941 (anexo 8). En 1986 asistió al Encuentro la

primera poeta negra, Ana Milena Lucumí Orostegui y dos años después llegó María Teresa Ramírez (Cuesta y Ocampo, 2008: 14). Según la misma Águeda Pizarro, la primera intervención de María Teresa Ramírez le hizo darse de cuenta de que “algo faltaba en los Encuentros”⁸³. En efecto, tras escuchar las otras asistentes leer sus obras, la poeta dejó los versos que había preparado y pidió autorización para declamar “la poesía que narra la vida de la costa pacífica”⁸⁴: no leyó, porque el arte de declamar hace parte de las tradiciones orales propias del litoral. Acabó recitando un poema que recogía los mejores versos de cada una de las escritoras que había leído antes de ella, lo cual asombró al conjunto de los asistentes y formó el poema “Lo que me llevó”, que figura en su primer poemario *La noche de mi piel* (1988). En los años siguientes, el grupo de mujeres fue extendiéndose, junto con la creciente aparición de poetas negras como María Elcina Valencia Córdoba en 1989, luego Mary Grueso Romero y María de los Ángeles Popov a mediados de los 1990, Lorena Torres Herrera y Dionicia Moreno Aguirre a principios de los años 2000. Hoy en día el Encuentro representa una plataforma importante para la difusión de las obras de las poetas negras del Pacífico, que después de su primera intervención encontraron oportunidades para publicar su obra o para emprender iniciativas en su propia ciudad o región. Lorena Torres, quien empezó a asistir al Encuentro del Museo Rayo cuando la invitó Mary Grueso en 2006, asegura que es un espacio importante:

Cualquier mujer que esté escribiendo de donde sea puede presentarse, que sea buena, regular, usted puede ir y no se le cierran espacios, y usted puede conocer a mucha gente de muchos países entonces se le abren horizontes y nosotros necesitamos esa apertura de horizontes.⁸⁵

Para algunas poetas, el Encuentro originó la creación de nuevos espacios de expresión: por ejemplo Mary Grueso, Elcina Valencia, Lorena Torres y Dionicia Moreno iniciaron junto con el poeta Jefferson Torres los Encuentros de Poesía Erótica de Buenaventura “Susurros de pasión” en 2001. Además, a raíz de la creciente participación de poetas negras se creó durante el 23° Encuentro de Poetas Colombianas en 2007 el título de “Almanegra”. Fue atribuido a Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Elcina Valencia Córdoba y las designa como las poetas negras que “han logrado la excelencia en su obra poética” (Cuesta y Ocampo, 2008: 168). Esa designación fue creada tardíamente después de la de las “Almadres” en los años 1990, cuyo propósito era claramente reivindicativo. Según Águeda Pizarro:

⁸³ Entrevista a Águeda Pizarro el 3 de febrero de 2019 en Roldanillo.

⁸⁴ Entrevista a María Teresa Ramírez en Cali el 1o de febrero de 2019.

⁸⁵ Entrevista con Lorena Torres el 7 de febrero de 2019 en Buenaventura.

Desde el inicio de nuestra reunión anual, nos hemos propuesto la búsqueda de nuevas voces femeninas, la reivindicación de las que se han olvidado o reprimido y el estudio de lo propio en voz propia. Hemos hecho homenaje a nuestras antecesoras, las mujeres recias que forjaron su obra contra viento y marea, contra los prejuicios de una sociedad machista. Se les llamó “Almadres” a mujeres como Meira del Mar, Matilde Espinosa, Dora Castellanos, Maruja Vieira, Mariela del Nilo, Olga Elena Mattei, Beatriz Castelblanco y Marga López. (Pizarro, 2014)

Según la poeta María Teresa Ramírez, el término “Almanegra” surgió de una conversación que tuvo con Águeda Pizarro en la que creó un paralelismo: “Almadre blanca, nieve y escarcha / Almadre negra, fuego y carbón”. “Almanegra” es por tanto la contracción de “Almadre negra”⁸⁶. Al principio, la connotación negativa de ese término no convenció del todo a las propias poetas⁸⁷ pero Águeda Pizarro cuenta: “yo no sé si hubiera sido mejor hacerlas todas Almadres pero la idea era fortalecer lo afro”, oponiéndose a toda “cosa carnavalesca y folclórica” sino que “estas mujeres se vean en toda su originalidad, toda su fuerza, cada una a su manera increíblemente inspiradora”⁸⁸. Aunque la invención de ese título diferenciado sea de alguna manera cuestionable, no hay duda sobre la importancia de la creación del Encuentro por Águeda Pizarro y Omar Rayo, definido como “incluyente, libre” (Pizarro, 2014) y que abrió una ventana en el campo literario colombiano para las poetas negras (e indígenas) del país. Si bien el Museo no actúa específicamente para la mayor difusión de sus obras⁸⁹, por lo menos permite la apertura del diálogo y del intercambio entre poetas de diferentes condiciones sociales, económicas y culturales. De hecho, durante el Encuentro las poetas negras tienen un día entero reservado para sus declaraciones y las muestras culturales que deseen presentar ante las demás escritoras. Por lo tanto, en los años 1980 el Museo Rayo prefiguró la creación de espacios que valoran las expresiones literarias silenciadas y marginadas por la tradición

⁸⁶ Entrevista a María Teresa Ramírez el 1º de febrero en Cali.

⁸⁷ Según María Teresa Ramírez, “en Colombia decir que alguien tiene un alma negra quiere decir que es una persona muy mala que es capaz de quitarle la vida al otro, destruirlo, hacer cosas que ante la comunidad no tienen perdón” (entrevista del 1º de febrero en Cali), Elcina Valencia por su parte hubiera preferido que se quedara como “Almadres negras” ya que la contracción le hace perder al término el concepto de “Almadres” (entrevista del 8 de febrero en Buenaventura).

⁸⁸ Entrevista a Águeda Pizarro el 3 de febrero de 2019 en Roldanillo. En su convocatoria de 2014, la poeta escribía también que “hemos exaltado la enorme importancia de la expresión poética de las etnias de nuestro país con la participación de indígenas guambianas y embera-chamí y con la creación del círculo de las ‘Almanegras’, María Teresa Ramírez, Mary Grueso, Elcina Valencia, Lucrecia Panchano” (Pizarro, 2014).

⁸⁹ Los poemarios publicados por el Fondo Editorial Embalaje del Museo solo se pueden encontrar en el Museo mismo y no se venden en otros espacios.

canónica. A menudo emprendidos por miembros de la elite cultural y económica colombiana⁹⁰, esos proyectos anhelan alterar los mecanismos excluyentes sobre los que se basa la cultura hegemónica. Si al principio cuestionaban más particularmente el androcentrismo de la literatura nacional, más tarde pusieron la diversidad étnica en el centro de sus reivindicaciones mediante nuevos procesos de integración.

III. 1.2- Apidama Ediciones de 2002 a 2008: génesis y creación de un proyecto editorial.

Por tanto, la presencia de Guiomar Cuesta Escobar en el Encuentro durante treinta y un años consecutivos es fundamental para entender el proceso de edición que llevó a la publicación de *¡Negras somos!*: en el prólogo de la obra, los antólogos subrayan que “de las veintiuna mujeres poetas incluidas en esta Antología, once han asistido al Encuentro del Museo Rayo” (Cuesta y Ocampo, 2008: 15), que en realidad son nueve, según las modificaciones posteriores de los autores. Además, la poeta certifica que desde su primera participación, “mi único propósito ha sido identificar aquellas poetas que están aportándole algo nuevo a la conciencia y a la vida de las mujeres de nuestro país y del mundo” (anexo 8), suponiendo que su intención de fundar una editorial dedicada a la poesía de mujeres se gestó mediante su asistencia al Encuentro. Sin embargo, Guiomar Cuesta Escobar ya llevaba muchos años comprometiéndose con la visibilización de las producciones de mujeres: desde 1991 mantiene un puesto en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, “La Hora de la poesía”, donde cada año presenta a mujeres poetas. Aunque muy pronto se fue a vivir a Bogotá, nació en Medellín en 1950, en una familia donde se cultivaba la literatura y se organizaban tertulias y recitales de poesía. Se graduó de comunicadora social en la Universidad Javeriana de Bogotá, donde empezó a escribir poesía en 1971, aunque manejaba la escritura desde niña. Empezó a interesarse por las temáticas de género y la situación de las mujeres en Colombia en 1975, proclamado el Año de la Mujer, cuando trabajaba en el Ministerio de Relaciones Exteriores. En esa época, su entorno la animó a publicar su primer poemario *Mujer América América Mujer* en 1978, en el que la defensa de los derechos de las mujeres es el eje temático central⁹¹. Además de seguir publicando, Guiomar

⁹⁰ Águeda Pizarro es hija de un escritor y diplomático español y de una aristócrata rumana. Nació en Nueva York y estudió filosofía y literatura en la Columbia University en Nueva York, donde fue profesora de francés y de español y especialista en literatura de mujeres. De hecho, allí conoció a Alfredo Ocampo Zamorano. También tiene lazos familiares con la filósofa española María Zambrano y su padre Miguel Pizarro Zambrano era de la generación de Federico García Lorca, Jorge Guillén y Pedro Salinas (De Quevedo y Monroy, 2010). Omar Rayo nació en Roldanillo, Valle del Cauca y murió en Palmira en 2010. Era un famoso pintor colombiano que vivió en México y luego en Nueva York donde conoció a Águeda Pizarro.

⁹¹ Entrevista a Guiomar Cuesta Escobar en Bogotá el 15 de enero de 2019.

Cuesta Escobar fue representante alterna en la misión permanente de Colombia ante la OEA, directora de la revista *Ejecutivos de Finanzas* y asesora cultural de la Cámara de Comercio de Bogotá (*El Tiempo*, 1991). Hoy en día es autora de más de dieciséis libros de poesía y titulada de numerosos premios de literatura como el Primer Premio Oxford de Literatura colombiana, el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Gabriela Mistral, o más recientemente el Premio Segundo Certamen Internacional de Poesía Luis Alberto Ambroggio en 2018. Asimismo es miembro correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua desde 2004. Por otra parte, su encuentro con Alfredo Ocampo Zamorano fue clave para la fundación de Apidama Ediciones. El poeta varias veces premiado y sociólogo originario de Cali, donde nació en 1930, asiste al Encuentro desde 2001, año de su casamiento con Guiomar Cuesta. Su trayectoria académica y profesional también le acercó al mundo de las letras: detentor de la doble nacionalidad colombiana y estadounidense, fue uno de los fundadores del Museo La Tertulia, en Cali. Realizó un doctorado de sociología en la Columbia University en Estados Unidos y luego trabajó como docente en la Universidad del Valle y en varias universidades estadounidenses. Alfredo Ocampo Zamorano empezó a escribir de niño cuando tenía siete años. Igual que Guiomar Cuesta Escobar, se crió en una familia donde se valoraba la literatura y la lectura, pero no publicó antes del final de los años 1950 por haber estudiado fuera. Recibió el Primer Premio Nacional de Poesía Colcultura en 1973 y después el Premio nacional de Poesía entregado en la Academia Colombiana de la Lengua en 1976⁹². Sobrevolar los recorridos de los dos antólogos permite entender su profunda inserción en el mundo letrado colombiano, propiciando así la fundación de Apidama Ediciones. Ambos llevados por la consciencia de que “la verdadera realidad la constituyen las publicaciones, las cuales llevan a la verdadera igualdad de género” (anexo 8), ocupan una posición pionera en el ámbito editorial céntrico. Así crearon la primera casa centrada en la producción poética de mujeres:

Siendo coherentes con el objetivo principal de la editorial de apoyar principalmente a las mujeres poetas, retoman el prefijo **Api** de la lengua muzo-colima, que significa abuela, madre nutricia, principio y secreto de la creación, y **Dama**, que en el ajedrez es la reina, y en el juego de damas es la pieza que avanzando hasta la última línea, en el peldaño de un nuevo milenio. Así, entregan su palabra renovada y revolucionaria: **Apidama**, dándole así el nombre a la editorial.⁹³

⁹² Entrevista a Guiomar Cuesta Escobar en Bogotá el 15 de enero de 2019.

⁹³ Apidama, “¿Quiénes somos?”, <http://apidama.blogspot.com/p/somos.html>

En 2002, iniciaron publicando *Compas de agua* de Martha Patricia Meza, cuya obra había sido publicada por las Ediciones Embalaje del Museo Rayo en 1993. En 2003 salió el poemario *En Colombia y ahora* de Gloria Cepeda Vargas, designada como “Almadre” por el Encuentro de Mujeres Poetas de Roldanillo. Luego emprendieron su primera tarea de compilación en 2004 publicando *Tierra, Agua, Aire, Fuego e Infinito. Antología de cinco grandes poetas colombianas: Matilde Espinosa, Meira Delmar, Maruja Vieira, Dora Castellanos, Olga Elena Mattei* que, según la propia Guiomar Cuesta Escobar, se agotó muy rápidamente, respondiendo así al desconocimiento del público lector acerca de esas cinco poetas. Luego su incursión y su interés mutuo por la poesía de escritoras peruanas les llevó a publicar en 2005 *Akroy Paikuna: Quince poetas mayores peruanas*, compilada por Alfredo Ocampo Zamorano. Fue también en el Perú donde dieron continuidad a su tarea de difusión de la poesía de mujeres colombianas, llevando a un grupo de poetas colombianas como Martha Patricia Meza a la Feria Internacional del Libro en Lima de 2005. Después en 2007 publican una edición bilingüe de la obra *Poemas de piedra* de Martha Patricia Meza, traducido al inglés por Águeda Pizarro. Por lo tanto, se puede constatar que la primera parte de la historia de la editorial confirma los vínculos estrechos que ligan Apidama Ediciones con el Encuentro de Poetas Colombianas: tanto el caso de Gloria Cepeda Vargas como el de Martha Patricia Meza, Matilde Espinosa o Maruja Vieira comprueban el fortalecimiento de una red comprometida en la re-ubicación de las mujeres en la historiografía poética. Nutriéndose de los Encuentros, Apidama se encarga de llevar las voces que se expresan en el Museo Rayo al ámbito letrado bogotano, puesto que por su ubicación geográfica periférica “Roldanillo no alcanza influenciar a Bogotá ni al centro”⁹⁴. No obstante, es necesario remarcar que la gran mayoría de esas poetas aparecían desde los años 1990 en el discurso antológico: por ejemplo, encontramos a Maruja Vieira, Matilde Espinosa, Dora Castellanos, Meira Delmar, Olga Elena Mattei en las compilaciones de Teresa Rozo-Moorhouse (1995) y de Rogelio Echeverría (1997). Con lo cual, hasta la publicación de *¡Negras somos!* Apidama Ediciones se dedicó a publicar las obras de poetas que ya tenían reconocimiento dentro de la esfera literaria colombiana. Además de figurar en los nuevos proyectos de divulgación de las producciones de mujeres al final del siglo XX, su aparición en antologías de corte más canónica o tradicional como la de Rogelio Echeverría demuestra una relativa inclusión dentro de la institucionalidad. Hoy en día, esas poetas gozan de un reconocimiento nacional y mundial: por ejemplo, se considera a Maruja Vieira como la “mama grande de la poesía colombiana” (Banrep, 2019). Miembro de la Academia Colombiana de la

⁹⁴ Entrevista a Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

Lengua y de la Real Academia Española, figura al lado de Olga Elena Mattei, Matilde Espinosa, Piedad Bonnett o Dora Castellanos en el panteón de mujeres poetas cuya obra alcanzó tener reconocimiento por parte de la cultura hegemónica y el campo literario colombiano. La primera parte del recorrido de la editorial de Guiomar Cuesta Escobar se basa entonces en un discurso que cuestiona el preeminencia masculina en la poesía canónica sin forzosamente ser anti-hegemónico, pero teniendo consciencia de la necesidad de generar nuevos espacios para las poetas colombianas. No obstante, el carácter inclusivo de ese discurso se limita a autoras originarias de una clase social privilegiada, blanca o mestiza que recogen las reivindicaciones de un feminismo eurocéntrico que, como enunciado en la “Introducción” de la antología *Diosas en bronce* (1995), se conforma con una visión monocultural de la poesía y no se dirige a las productoras negras o autóctonas.

III. 1.3- La concepción *¡Negras somos!*: ambigüedades del discurso “anti-canon” y su inserción en el mercado del libro.

De ahí que la publicación de *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región pacífica* marca desde esa perspectiva un giro en la línea editorial de Apidama. La idea de dedicar una antología a la producción poética de las escritoras del Pacífico fue originada por la estadía de los compiladores en Kigali y en Nairobi en 2007⁹⁵. Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano afirman que:

De regreso de Ruanda, comprendimos la necesidad que teníamos en el país de sacar a la luz la obra de las mujeres poetas afrocolombianas, puesto que el racismo había imperado siempre, y era necesario publicarlas para que el público tuviera la posibilidad de conocerlas y así mismo juzgar por ellos mismos, y comprender su calidad. (anexo 8)

No obstante, el desarrollo de su interés común por “lo afro” era anterior a ese primer viaje a África: desde niño Alfredo Ocampo Zamorano “ha sido muy consciente de la preponderancia de las raíces afro, en el Valle del Cauca. Especialmente de la región pacífica” (anexo 8). Por otra parte, Guiomar Cuesta Escobar suele reivindicar su raíz afrocolombiana, que hereda de una de sus tatarabuelas originaria de Mompo, en el Caribe. Además, los compiladores cuentan que en el ambiente muy abierto de Roldanillo “nos enseñaron el respeto a las poetas negras”⁹⁶. Por lo tanto, ese proyecto de valoración y de difusión de esas textualidades periféricas es

⁹⁵ Alfredo Ocampo Zamorano fue mandado a realizar una asesoría en Ruanda por el Payson Center for International Development de la Universidad de Tulane.

⁹⁶ Entrevista con los antólogos el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

emprendido por dos poetas que reivindican sus contactos con las culturas negras y pertenecen a una clase social específica: media-alta, blanca y basada en los grandes centros urbanos como Cali, Medellín o Bogotá. Además, ambos tienen vínculos con América del Norte y Estados Unidos, con una carrera relacionada con el ámbito político en el caso de Guiomar Cuesta, y son relacionados con la Academia de la Lengua, los dos premiados y reconocidos por la institucionalidad cultural bogotana. El producto cultural que representa la antología *¡Negras somos!* podría entonces ilustrar una nueva porosidad de las relaciones entre la cultura hegemónica y las culturas periféricas mediante el acercamiento de dos intelectuales que evolucionan en los espacios culturales céntricos a obras y autoras que no están presentes en la literatura nacional y apenas en el corpus de autores negros en el país. Además, ese acercamiento ilustra la posición compleja que ocupa Apidama Ediciones en el ámbito editorial bogotano. Efectivamente, *¡Negras somos!* se puede considerar como “una de las primeras colecciones de su género publicada en Colombia y quizás en Latinoamérica, dedicada exclusivamente a la producción cultural de las mujeres escritoras de ascendencia africana” (N’gom, 2015: 121) y es un ejemplo de las antologías que, a diferencia de iniciar o ratificar los procesos de canonización, permiten formar un corpus difundiendo obras que no podrían publicarse de otras maneras (Agudelo Ochoa, 2006: 140). De acuerdo con Ana María Agudelo Ochoa (2006: 140), esos proyectos antológicos suelen ser regionales y se oponen a la tradición literaria consagrada por el centro del país normativo y elitista, llevando las voces de autores comprometidos que muestran una literatura marginal y marginada por ese mismo centro. En el caso de *¡Negras somos!*, la ruptura claramente definida entre las antologías regionales de las periferias y el canon andino-céntrico resulta un tanto alterada por la posición misma de los antólogos dentro del panorama literario nacional y el reconocimiento del que gozan por parte de la esfera poética y de la institucionalidad bogotana. Proclamándose “anti-canon”⁹⁷ y reivindicando su estatuto de editorial independiente, Apidama, que gestiona la distribución de sus propias obras, consigue sin embargo tener contactos con catorce librerías, en todo el territorio nacional. Como lo veremos más adelante, varios de sus proyectos estuvieron patrocinados por el Ministerio de Cultura. Benefician también del apoyo de la Biblioteca Nacional que vende sus libros en los grandes centros urbanos del país, Bogotá, Cali, Barranquilla, Medellín, Pereira. Sin embargo, estudiamos anteriormente que las dificultades que imponen el sistema editorial y las políticas estatales son numerosas, tanto para los productores culturales de las periferias como para las editoriales que se dedican a las literaturas menores. Alfredo Ocampo Zamorano apuesta que

⁹⁷ Entrevista con los antólogos el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

Fundalectura, la dependencia del Ministerio que compra libros y los distribuye en las 1.500 bibliotecas públicas que posee el Estado, adquiere una gran mayoría de las obras literarias en las editoriales españolas (entre el 70% y el 80%)⁹⁸. La omnipresencia de España en el mercado del libro colombiano e hispanoamericano condujo la editorial a integrar la Red de Editores Independientes de Colombia. Por tanto, a pesar de que los proyectos culturales de Apidama Ediciones estén regidos según los dos poetas por el “amor al arte, y amor a las mujeres poetas y a las mujeres poetas afros”⁹⁹, no se debe olvidar que las editoriales “transitan por un circuito económico y comercial que también lo es de legitimación y valor añadido” (Villaruel, 2017: 63). Como la mayoría de los pequeños negocios editoriales contemporáneos, el punto de partida de Apidama es una “voluntad de construcción de un catálogo independiente” con ediciones y traducciones que obran por el rescate de obras perdidas (Villaruel, 2017: 55): en el caso de *¡Negras somos!* resulta en una iniciativa cultural y comercial que toma por sujeto de estudio a veintiuna poetas de la periferia. Esos varios elementos prueban entonces que el proyecto editorial y literario del que emana *¡Negras somos!* se inserta en un panorama cultural donde las tensiones entre canon y corpus siguen siendo imperantes, aunque parezcan más borrosas que antes. Esas tensiones no solo se manifiestan en el desfase de posición que separa a los antólogos de las poetas en el campo literario, sino también en el condicionamiento que impone el mercado del libro a las pequeñas editoriales independientes como Apidama y la marginación de las literaturas menores en la producción literaria.

III. 2- Matices, exclusiones y silencios en la publicación y la difusión de *¡Negras somos!*

Con lo cual, si la distancia entre la hegemonía cultural y las literaturas menores se manifiesta en el proceso de gestación de *¡Negras somos!*, nos parece imprescindible recorrer la trayectoria de ese objeto literario para subrayar los mecanismos de exclusión que sobresalen en su proceso de producción. Abordaremos primero las peculiaridades de la concepción de la obra, analizando las diferentes colaboraciones que fueron a su origen. Luego, estudiaremos las contradicciones de su publicación y de su difusión: *¡Negras somos!* finalmente resultó en una operación de visibilidad que no benefició tanto a las mismas poetas, lo que deberá ser interrogado.

⁹⁸ Según Bernardo Jaramillo H., consultor de la Cámara colombiana del libro, “España sigue ocupando el primer lugar como país proveedor, aunque han registrado una caída notable en el período. Las importaciones desde allí pasaron de 24,1 a 15 millones de dólares, entre 2008 y 2017 (su participación en el total importado se reduce de 33% a 22%). El segundo lugar en cuanto al origen de los libros importados corresponde a Estados Unidos, con valores que pasan de 15,8 a 10,5 millones de dólares en el período en referencia.” (Bernardo Jaramillo, 2018: 13)

⁹⁹ Guiomar Cuesta Escobar, entrevista del 15 de enero de 2019 en Bogotá.

III. 2.1- De Bogotá a Cali, las colaboraciones y los apoyos del proyecto.

Según los antólogos, el proceso de edición fue relativamente corto: solamente tres meses separan las primeras tomas de contacto con las poetas de la publicación de la obra en 2008. Por supuesto, el Encuentro de Poetas Colombianas sustentó la tarea de localización llevada por Guiomar Cuesta Escobar. De las veintiuna poetas que figuran en la antología, nueve participaban o habían participado en el Encuentro anual. Luego “seis poetas, de las restantes, fueron apareciendo por los contactos que las nueve poetas iniciales tenían y nos suministraron” (anexo 8). Por fin, en el caso de las hermanas Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque y Colombia Truque Vélez, al igual que Amalia Lú Posso Figueroa y Nidia del Socorro Bejarano, supieron de ellas por Internet. Por otra parte, conocieron a Jenny de la Torre Córdoba en 2007 por medio de una amiga que tenían en común. Muchas veces la toma de contacto no se efectuó de manera directa: según la poeta Lorena Torres Herrera, en su caso, como el de todas las poetas basadas en Buenaventura (Mary Grueso, Elcina Valencia, Dionicia Moreno y la misma Lorena Torres), “hicieron el puente a través de Mary [Grueso Romero]”¹⁰⁰, que había tejido vínculos más cercanos con Omar Rayo, Águeda Pizarro y consecuentemente Guiomar Cuesta por su asiduidad al Encuentro de Poetas Colombianas. Por tanto, la interacción o el intercambio directo de los antólogos con las poetas tampoco fue sistemático: para las siete poetas interrogadas, los poemas fueron mandados por vía electrónica o fueron elegidos por los antólogos. Según estos, se pidió a las escritoras entre cinco y siete poemas, conformándose con una limitación de páginas. No obstante, constatamos cierta variedad en el espacio dedicado a cada una de las obras: por ejemplo, si a Sonia Truque se le dedicaron cinco páginas contando con siete poemas (Cuesta y Ocampo, 2008: 103-113), a Mary Grueso se le dieron trece páginas con once poemas (Cuesta y Ocampo, 2008: 77-89). Por añadidura, el trabajo de corrección de los poemas que efectuaron Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano queda nebuloso, ya que nuestras testigas cuestionan la sistematicidad de esa tarea. En cuanto a la portada, se trata de una ilustración de Consuelo Lago que representa su famoso personaje caricaturesco Nieves (ver anexo 4), que desde hace más de cincuenta años aparece en el diario *El País* de Cali. Nieves es hoy en día una mujer afrocaleña muy conocida por los habitantes del Pacífico, y le valió a la ilustradora un reconocimiento nacional al mismo tiempo que provocó algunos debates. Creada en 1968, Nieves se encuentra también desde 1975 en *El Espectador* de Bogotá, uno de los principales diarios del país. Consuelo Lago es una amiga de infancia del poeta Alfredo Ocampo Zamorano y participó en varios proyectos organizados por Guiomar

¹⁰⁰ Entrevista con Lorena Torres el 7 de febrero de 2019 en Buenaventura.

Cuesta Escobar, que se encargó del Pabellón de Caricatura y Humor Gráfico de la Feria Internacional del Libro de Bogotá entre 2000 y 2006. Por tanto los vínculos estrechos entre la caricaturista y los compiladores explican la elección de una portada que representa a Nieves, que según estos últimos “encarna la idiosincrasia y el carácter de las mujeres afrodescendientes, del Valle del Cauca, y más concretamente, de la región pacífica del Occidente de Colombia” (anexo 8). En cuanto al título de la antología, se inspira directamente de uno de los poemas más conocidos de Mary Grueso Romero titulado “Negra soy” incluido en la sección dedicada a la poeta. Además, fuera del diálogo interferido entre Guiomar Cuesta y las poetas del Pacífico, la colaboración más importante del proyecto fue permitida por los contactos de Alfredo Ocampo Zamorano con la Universidad del Valle en Cali: los editores solicitaron el apoyo financiero del Programa Editorial de dicha universidad porque en 2008 no contaban con los medios suficientes para poder imprimir y publicar *¡Negras somos!*¹⁰¹. Darío Henao, decano de la Facultad de Humanidades, director del Centro Virtual Isaacs y especialista de literatura afrocolombiana, hacía parte del Comité Editorial de la universidad. Afirma que “había en ese momento un clima bastante abierto y favorable e iban a visibilizar todas las expresiones culturales afrocolombianas y artísticas”¹⁰². En efecto, desde inicios de la década 2000 algunos docentes de la Universidad del Valle venían trabajando sobre literatura afrocolombiana y se habían realizado estudios históricos y sociológicos como “los trabajos muy importantes del profesor Fernando Herrea sobre la población Pacífico y la configuración de Cali”. Según el profesor, junto con la creciente aparición de nuevas publicaciones de escritores negros, el proceso global de valoración de las producciones literarias de los autores negros “ha ido fructificando hasta llegar a esa antología, que ya es un trabajo de mucho más aliento sobre la producción de las poetas afrocolombianas”¹⁰³. Por tanto, la apertura y el interés particular de la Universidad del Valle hacia los Estudios Afrocolombianos¹⁰⁴ en un sistema universitario colombiano mayormente elitista y conservador dio lugar a la aprobación de la publicación de *¡Negras somos!* por parte del Programa Editorial. Es interesante remarcar que los principales intercambios que sustentaron el proceso de edición y de publicación de la obra fueron protagonizados por la editorial, basada en Bogotá, y la red de contactos personales de los compiladores en Cali. En otras palabras, los detalles de la concepción de *¡Negras somos!* ya permiten vislumbrar una

¹⁰¹ Si las políticas de Apidama Ediciones imponen que las poetas financien su libro, la editorial suele encargarse enteramente de la financiación de sus antologías, mayoritariamente gracias a los beneficios de las ventas de otras publicaciones.

¹⁰² Entrevista a Darío Henao el 6 de febrero de 2019 en Cali.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Darío Henao Restrepo cuenta también entre los fundadores del Doctorado en Historia de la Diáspora Africana de la Universidad del Valle en 2012.

muy poca intervención directa de las poetas en ese proceso, que fueron dejadas al margen de la edición del objeto y no fueron consultadas para la elección de su título o de su portada. Con lo cual se discierne la paradoja de un proyecto editorial que se formula bajo un discurso reivindicativo de visibilización pero que resulta excluyente y exclusivo, dejando de lado a las propias productoras culturales en el momento de su gestación.

III. 2.2- Balance agridulce de una publicación silenciada.

A pesar de todo, el proceso de edición exitoso y el carácter inaugural de esa antología en la historia de la literatura colombiana dejarían vislumbrar una publicación y una recepción también exitosas. Sin embargo, la acogida de una iniciativa mediante la que “pretendemos llenar un vacío en lo que respecta a la presencia de las poetas afrodescendientes en la producción literaria colombiana” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16) queda mitigada y poblada de silencios. Si nos fijamos en su recepción por parte de la crítica literaria colombiana, constatamos que es casi inexistente. Hasta donde tenemos conocimiento, los artículos publicados sobre la obra son tres: en 2013, la investigadora brasileña Francineide Santos Palmeira escribe “Escritoras na literatura afro-colombiana” en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia en Medellín (Santos, 2013). En 2015, el investigador estadounidense M’bare N’gom escribe “Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en *¡Negras somos!*” en *Cuadernos de literatura* de la Universidad Javeriana en Bogotá (N’gom, 2015). Además, encontramos en la revista en línea *Arcadia* una crítica de la antología titulada “Ser mujer negra de corazón” puesta en línea en 2016 por el columnista Camilo Hoyos (Hoyos, 2016). En otros términos, la antología suscitó sobre todo el interés de investigadores extranjeros, pareciendo demostrar la poca apertura del ámbito académico colombiano a las literaturas periféricas o menores (Deleuze y Guattari, 1975: 29): de alguna manera, la preferencia dominante hacia el estudio de autores canónicos o extranjeros prueba la pervivencia de un canon hegemónico en la academia. Este se expresa también a través del engranaje excluyente que sigue rigiendo el mundo literario y editorial y que explica el silencio que acogió la obra. No obstante, hay que subrayar una doble dinámica que se manifiesta en el proceso de divulgación de *¡Negras somos!*. Por una parte, se podría decir que la tarea de difusión de la editorial fue muy limitada: no hubo promoción del libro, no se organizaron charlas acerca de la antología con eventuales intervenciones de las poetas, que no fueron solicitadas para contribuir a la difusión del libro. Por otra parte, ese primer trabajo de compilación dio lugar a un proyecto editorial mucho mayor. A finales de 2008, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano entregaron un ejemplar de *¡Negras somos!* a la Ministra de Cultura de aquel entonces, Paula Marcela Moreno.

Esta entrega llevó el Ministerio a solicitar la colaboración de los compiladores en vistas de la publicación de una nueva Caja literaria en 2010, la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, que cuenta con dieciocho títulos. La *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* recoge las obras de cincuenta y ocho mujeres originarias de todo el territorio nacional y corresponde al tomo XVI. De acuerdo con Guiomar Cuesta, la editorial Apidama ya tenía la meta de prorrogar y ampliar la investigación emprendida mediante *¡Negras somos!*¹⁰⁵, una ambición que coincidió con las intenciones de la Ministra. El tomo XVI, el único dedicado a las literaturas de mujeres sobre el conjunto de la Caja¹⁰⁶, toma sus raíces en nuestro objeto de estudio, vinculando así estrechamente ambas antologías. Al principio, el tiraje de la Biblioteca por el Ministerio fue muy reducido: 4.200 Cajas fueron repartidas entre las bibliotecas y los establecimientos educativos públicos del país. Luego, 20.200 ejemplares fueron adquiridos por Fundalectura y el Ministerio de Educación, equivaliendo a un total de 24.400 ejemplares publicados. Según los compiladores, también algunos ejemplares se enviaron al exterior, pero de manera general la publicación de esa Caja fue poco comentada. En el caso de *¡Negras somos!*, Fundalectura y el Ministerio compraron en septiembre de 2012 5.500 ejemplares, y en marzo de 2013 13.500 ejemplares más. En octubre de 2013, adquirieron 1.200 ejemplares. El Programa Editorial de la Universidad del Valle compró mil ejemplares en 2008 y otros mil a inicios de 2012. En 2013, Apidama Ediciones publicó 500 ejemplares, lo que lleva a un total de 22.700 ejemplares publicados. A primera vista, los datos de tirajes y la participación del Gobierno podrían prever una divulgación amplia de la obra y su reconocimiento como obra clave en la visibilización de las poéticas de las escritoras negras del Pacífico. Ese reconocimiento figuraba entre los objetivos de los antólogos: “La promoción de este tipo de trabajo poético, al resaltarlo internacionalmente, obtiene sus frutos, como será conseguir su reconocimiento” (Cuesta y Ocampo, 2008: 15). De hecho, en 2018 ese mismo prólogo inspiró un ensayo escrito por Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano, “Las poetas afrocolombianas y la incorporación del ritmo anfibráco en la poesía castellana”, publicado en la *Serie Cuadernos de Humanidades* y en el volumen *Innovación en las Letras Femeninas de Latinoamérica* de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Entrevista a Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁰⁶ Los diecisiete otros tomos son cada uno dedicado a un autor afrocolombiano. Entre ellos encontramos a Gregorio Sánchez Gómez, Arnoldo Palacios, Manuel Zapata Olivella, Hazel Robinson Abrahams, Carlos Arturo Truque, Óscar Collazos, Lenito Robinson-Bent, Jorge Artel, Candelario Obeso, Hugo Salazar Valdés, Helcías Martán Góngora, Alfredo Vanín, Pedro Blas Julio Romero, Rómulo Bustos, Rogerio Velásquez. La Biblioteca fue puesta en línea por el Ministerio de Cultura y es libre de acceso en <http://babel.banrepcultural.org/cdm/landingpage/collection/p17054coll7>

¹⁰⁷ Fue también publicado en la Facultad de Humanidades, Slippery Rock University of Pennsylvania.

Aun así, cabe relevar un desfase entre los antólogos y las poetas en cuanto al alcance de la difusión de la antología. Por un lado, los primeros afirman que:

Sí, sentimos que hemos logrado nuestro objetivo, tanto por el número de Antologías vendidas y adquiridas por Fundalectura y el Ministerio de Educación, como por el Premio recibido por el Prólogo de *¡Negras somos!* y por la reacción del público, puesto que aún hoy día, adquieren el libro en las distintas Ferias del Libro de nuestro país, el tema sigue siendo de gran actualidad. (anexo 8)

Por otro lado, la mayoría de las poetas que pudimos entrevistar no sintieron que la publicación de *¡Negras somos!* haya tenido alguna repercusión en la difusión de su propia obra, acusando a veces la ausencia de eventos de promoción del libro o el hecho de que las mismas poetas hayan sido apartadas del proceso de difusión de la antología, que se hubiera podido gestionar también desde los espacios en los que ellas circulan: las emisoras locales, los colegios, los institutos, los encuentros y las lecturas de poesía. En realidad, las únicas que vieron su obra beneficiar de más visibilidad fueron las que encontraron en Apidama Ediciones una plataforma para publicar sus propios poemarios, y porque ellas mismas tenían los recursos económicos para financiar tal publicación. Por ejemplo, fue el caso de Elcina Valencia que pudo publicar en 2010 su poemario *Pentagrama de pasión*. Otra iniciativa de visibilización que marcó la trayectoria de la editorial concernió a la poeta María Teresa Ramírez: en 2011, declarado por las Naciones Unidas el Año Internacional de los Afrodescendientes, Apidama Ediciones presentó en la convocatoria “Leer es mi cuento”, organizada por el Ministerio de Cultura de Colombia, *Mabungú. Triunfo. Poemas bilingües palenque-español*, que ganó el premio. El Ministerio de Educación y Fundalectura adquirieron más de 20.000 ejemplares del poemario de María Teresa Ramírez, que fue incluido en la Colección Semilla del Ministerio de Educación en 2012 y 2013, y distribuido en los establecimientos educativos del país. Además, el mismo año la escritora Mary Grueso Romero inició junto con la editorial su *Colección de Cuentos Ilustrados de Niños: Pelito de Chacarras* y publicó su primer volumen, *La Muñeca Negra*, del cual se publicó 15.000 ejemplares. Ese primer cuento, que lleva hoy siete reimpressiones, no solamente fue un hito en la historia de Apidama Ediciones sino que conoció una recepción importante por parte del público afrodescendiente, siendo uno de los primeros cuentos infantiles colombianos con el que los niños negros podían identificarse. La colección de Mary Grueso se sitúa también en la meta de romper con los estereotipos que llevan a los niños afrocolombianos a desarrollar una identidad negadora por la imposibilidad para ellos de hallar referentes y de

emprender un proceso de auto-identificación en los libros infantiles¹⁰⁸. El cuento *La Muñeca Negra*, seguido de *La niña en el espejo*, *El gran susto de Petronila*, *La cucarachita mandinga* y *Entre panela y confite* fue adquirido también por la Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, con el patrocinio de La Embajada de Canadá. A raíz de esas publicaciones Mary Grueso Romero se volvió entonces una figura importante entre las producciones emergentes que recoge *¡Negras somos!*, beneficiando de una visibilización notable por los medios de comunicación y dando conferencias al extranjero, en particular en Estados Unidos¹⁰⁹. Por tanto, a partir de 2010 las publicaciones consiguientes a la de *¡Negras somos!* permitieron el auge de Apidama en el ámbito de la edición independiente. Asimismo, contribuyeron sin duda al nacimiento de un mayor interés de la academia por esas poéticas, aunque siga siendo limitado. Hasta donde llega nuestro conocimiento, las investigadoras colombianas María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Lucía Ortiz y Margarita Krakusin son las únicas que escribieron sobre Mary Grueso Romero, María Teresa Ramírez, Lorena Torres Herrera, Elcina Valencia Córdoba y Amalia Lú Posso Figueroa¹¹⁰. Por lo tanto, si bien algunas poetisas reconocen la importancia del carácter inaugural de *¡Negras somos!*¹¹¹, esa antología sigue andando desde los espacios periféricos o desde unos enclaves académicos, a pesar de haber sido la génesis de trabajos posteriores que consiguieron tener más visibilidad en el panorama literario y editorial colombiano.

Al fin y al cabo, las divergencias que separan la trayectoria de la editorial Apidama después de 2008 y el recorrido limitado de la antología dentro del ámbito académico y literario nos llevan a matizar el alcance de su publicación. En efecto, destacamos que ese proyecto se llevó a cabo mediante una relativa exclusión de las poetisas participantes, desde su concepción y su gestación hasta su realización. Si bien *¡Negras somos!* se presenta como un objeto que permitió la expresión, en gran parte inaugural, de las producciones poéticas de las escritoras concernidas, pudimos observar que ese proyecto no fortaleció una red de poetisas ya existente ni tampoco facilitó el contacto entre las que no se conocían. Por tanto, el nacimiento de un nuevo paradigma para la consideración de las literaturas menores en Colombia debe ser interrogado.

¹⁰⁸ Entrevista a María Isabel Mena el 10 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁰⁹ Por ejemplo, Mary Grueso fue invitada en marzo de 2019 en el Roanoke College, en Virginia, Estados Unidos.

¹¹⁰ Los primeros escritos aparecen en 2007 en la compilación de ensayos dirigida por Lucía Ortiz, *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*.

¹¹¹ Según Mary Grueso Romero “La lucha se da porque gracias a la antología se pudo mostrar las diferentes voces de las mujeres negras en la literatura colombiana” (anexo 9).

Indudablemente en esas últimas décadas se cambió el panorama literario con la formulación de un interés y de una apertura hacia las culturas periféricas que se manifiesta tanto en el ámbito académico (por ejemplo en la Universidad del Valle) como en el de la editorial o de la crítica. Además, es importante destacar que *¡Negras somos!* dio lugar a nuevos proyectos editoriales de visibilización en los años 2010. No obstante, la difusión muy limitada de la antología, como la de la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* en 2010, refleja las ambigüedades de esos proyectos patrocinados por el Estado que no incluyen en su proceso a las propias creadoras. De alguna manera, esas contradicciones derivan de una organización social y territorial histórica regida por la cultura hegemónica, que sigue dejando poco espacio para las literaturas menores. Por tanto, el hecho de que las producciones de esas escritoras a veces consigan ser divulgadas mediante portavoces que son integrantes de la institucionalidad puede ser problemático cuando las escritoras no protagonizan los proyectos, porque demuestra que se las sigue marginando dentro del ámbito literario y cultural. Con lo cual, aunque esos nuevos promotores adoptan un discurso opuesto al canon, no impide que surja un desfase entre su interpretación, emitida desde su posición en el campo literario colombiano, y los lugares (culturales, sociales, identitarios) desde el cual se enuncian las obras.

CAPITULO IV

Visibilizar invisibilizando: tentativas de homogeneización de una polifonía poética en *¡Negras somos!*

Si los logros de *¡Negras somos!* en su meta política de visibilización y de promoción de las producciones literarias de las poetas del Pacífico pueden ser cuestionados, el balance realizado en el capítulo III de este trabajo nos invita a interrogar el discurso antológico que se expresa en ese objeto literario. En efecto, todo discurso antológico orienta la lectura de acuerdo con algún propósito, justificando su tarea de selección y proponiendo un análisis de las obras presentadas. Más allá de la valoración de la antología como publicación inédita en la historia literaria, presentaremos un análisis crítico de su contenido que, según nuestra opinión, es contrastado y marcado por un desfase entre el prólogo y las obras poéticas recogidas. Para ello, se debe tener en mente las condiciones de recepción de la obra, y con ellas la nota diferencial que separa el recorrido de la editorial Apidama, que conoció una actividad más intensa tras su publicación, y el de las escritoras mismas que, en su gran mayoría, no percibieron un cambio en la valoración de su obra directamente vinculado con su participación en la antología, aunque desde hace más de diez años siguieron conquistando espacios en el campo literario colombiano. En este capítulo, intentaremos entender cómo las tensiones históricas entre la concepción hegemónica de la literatura y las literaturas de las periferias se encarnan en el contenido antológico de *¡Negras somos!*. Más precisamente se tratará de matizar el discurso enunciado en el prólogo estudiando las tentativas de homogeneización que lo subyacen y que nos parecen en contradicción con la pluralidad de los proyectos estéticos y políticos presentados. Examinaremos primero las trayectorias de las creadoras y sus obras, subrayando su complejidad y exponiendo la heterogeneidad de estilos, de contextos históricos y la diversidad generacional que las caracteriza (Santos, 2013: 95). A partir de esos comentarios, destacaremos en un segundo tiempo los límites y las carencias del prólogo que, pese a las reivindicaciones claramente anti-hegemónicas de los autores, vehicula una visión genérica y limitante de las poéticas recogidas.

IV. 1- Diversidad y complejidades de las escrituras de las poetas del Pacífico

En un primer tiempo, presentaremos un breve panorama de los perfiles sociológicos de las poetas y sus recorridos respectivos, para luego centrarnos en las siete poetas con las que pudimos intercambiar: María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa, Sonia Nadhezda Truque, Dionicia Moreno Aguirre, Elcina Valencia Córdoba y

Lorena Torres Herrera. Se tratará de proponer un análisis detallado de algunos extractos de sus producciones que, acompañado de las descripciones biográficas de las escritoras incluidas en el anexo 5, permitirá discernir la variedad de formas, de temáticas, de géneros y de sensibilidades que se expresan en *¡Negras somos!*.

IV. 1.1- A grandes rasgos: unas actrices claves en las relaciones de poder simbólico del campo literario colombiano.

Para empezar, notemos que el formato de *¡Negras somos!* permite exponer un retrato colectivo de las poetas compiladas y de las semejanzas que vinculan sus recorridos personales y profesionales. El contenido poético de la antología se divide entre tres capítulos que recogen a las poetas por orden generacional, lo que según Alfredo Ocampo Zamorano permite “estudiarlas [a las poetas] con un marco teórico de referencia común, como son los acontecimientos sociales, políticos, económicos y el desarrollo de los Derechos de la Mujer, por décadas” (anexo 8). Primero aparecen las poetas nacidas antes de la década de 1950, que son seis: Lucrecia Panchano, Elisa Posada de Pupo, Ana Teresa Mina Díaz, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa. Luego siguen las cinco autoras nacidas durante la década de 1950: Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque, Colombia Truque Vélez, Jenny de la Torre Córdoba y Nidia del Socorro Bejarano Velásquez. La última categoría reúne a diez poetas nacidas en los años 1960 y 1970: Julia Simona Guerrero, Dionicia Moreno Aguirre, Sayly Duque Palacios, Lyda Cristina López, Elcina Valencia Córdoba, Ana Milena Lucumí, Lorena Torres Herrera, María de los Ángeles Popov, Sobeida Delgado Mina, Nelly Patricia Lerma Rosas. En términos de procedencia geográfica, constatamos que la mayoría de las escritoras (trece) son originarias del departamento del Valle del Cauca, esencialmente de Buenaventura y de Cali (y en menor medida de Roldanillo), tres otras escritoras son del Chocó, y cuatro otras del departamento del Cauca. Elisa Posada de Pupo nació en Antioquia y se radicó en Cali, y Nidia del Socorro es de la ciudad de Medellín¹¹². Además, remarcamos que la gran mayoría de ellas (dieciséis), han migrado de su ciudad o de su pueblo de nacimiento: son varios los desplazamientos desde el Pacífico (Quibdó o Buenaventura) hacia Bogotá, pero también numerosos los traslados desde el Cauca (Corinto, Guapi) hacia el Valle (Cali o Buenaventura) y desde el Pacífico o el centro del país hacia el extranjero (Puerto Rico, España, Canadá). Esos desplazamientos, mayoritariamente motivados por causas laborales o por razones personales, hacen eco a la modificación constante del paisaje

¹¹² No conseguimos explicar por qué se las colocaron en una antología dedicada a poetas de la región pacífica.

cultural de la región pacífica, debido a las condiciones de pobreza, a la ausencia de oportunidades o bien al conflicto armado. Como lo subraya Eliana Díaz Muñoz (2018: 205), esa movilidad y su intervención en la creación literaria deben ser consideradas en momentos de analizar cada una de las obras poéticas. Ahora bien, al centrarnos en sus trayectorias profesionales, podemos remarcar como Francineide Santos Palmeira (2013: 94) que “la formación universitaria es una característica común a la mayor parte de ellas”¹¹³. En efecto, casi todas (diecinueve) son licenciadas, y por lo menos siete de las escritoras cuentan con una trayectoria académica que incluye una o varias especializaciones, una maestría o un doctorado (para cuatro de ellas). Además, cabe destacar que sus áreas de dedicación son muy diversas: enfermería, historia y filosofía, psicología, filología catalana o románica, sociología, derecho y ciencias políticas, arte dramático, arquitectura, ciencias de la educación, administración, español y literatura. Por añadidura, por lo menos diez autoras se dedican a la docencia, y constatamos que varias ejercen otras prácticas artísticas: son nueve en ser bailadoras, pintoras, especialistas en arte dramático, cantautoras o escritoras de cuentos infantiles. De hecho, cuatro se consideran más como cuentistas que como poetas propiamente dichas. En cuanto a sus carreras literarias respectivas, la mayoría de ellas (trece) ya había publicado su obra en 2008, que sea en poemarios, grabaciones de CDs o libros de cuentos. Asimismo, por lo menos cinco escritoras habían recibido premios literarios y *¡Negras somos!* recoge a nueve poetas que han asistido al Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo, entre las cuales las cuatro “Almanegras” designadas por Águeda Pizarro en 2007 (Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero y Elcina Valencia Córdoba). Por otra parte, al menos diez escritoras se habían desempeñado en talleres literarios, poéticos, de escritura y otros encuentros. Otro aspecto interesante de esos perfiles es la presencia nítida del compromiso de varias escritoras con los movimientos de los derechos de los afrodescendientes, en particular Jenny de la Torre Córdoba y Sayly Duque Palacios, que desempeñaron cargos políticos, sociales y asociativos en ese ámbito. Destacamos también a las poetas de Buenaventura (Mary Grueso Romero, Dionicia Moreno Aguirre y Lorena Torres Herrera) que participaron en la fundación de la Red de Mujeres Afrocolombianas Kambirí. Esas últimas consideraciones nos conducen a “comprender la situación de la creadora afro frente a dos planos”, es decir como “sujeto comprometida con las luchas sociales y sus implicaciones en la escritura” y “sujeto que depende y nutre el circuito de actividades del mercado cultural” (Díaz Muñoz, 2018: 206). Por fin, las particularidades comunes de sus recorridos se asocian con su posición dentro del mercado del

¹¹³ Francineide Santos Palmeira (2013: 94) escribe: “a formação universitária é uma característica comum a maior parte delas”.

libro y de la producción literaria: sus colaboraciones con pequeñas editoriales regionales e independientes y su dedicación a un mercado mayormente compuesto de productores de literatura afrocolombiana o de un público afrodescendiente ubica a esas escritoras en el “polo de la producción pura” del “subcampo” poético (Bourdieu, 1992: 204)¹¹⁴. En consecuencia, sus recorridos respectivos y variados contradicen la noción de escritor impuesta por la tradición hegemónica. Desestabilizando el tópico del letrado procedente de una elite cultural y económica criolla, dueño del “arte verdadero” e insertado en los círculos académicos e institucionales céntricos, los perfiles reunidos en *¡Negras somos!* son los de escritoras que evolucionan en su gran mayoría desde espacios periféricos (la región pacífica o el extranjero), a veces acercándose al centro del país, y que se oponen a la distribución masiva y los grandes circuitos mercantiles y comerciales. Con lo cual, son actrices claves de las relaciones de poder simbólico que constituyen el campo literario colombiano, constituidas por luchas permanentes entre los detentores de un capital específico (político, económico, social y cultural) y los que no lo tienen¹¹⁵. Además, la diversidad que encontramos entre las formaciones académicas y los recorridos literarios y sociales respectivos de las poetisas aparece importante en el momento de considerar la variedad de temáticas, de formas estilísticas y de imágenes que pueblan los poemas compilados. Valorar tal diversidad permite confirmar las posiciones de esas escritoras que, alejadas de la lógica económica de las industrias literarias y artísticas, se afilian al estatuto de “nuevos competidores” (Bourdieu, 1992: 261)¹¹⁶ en el campo literario y encarnan una discontinuidad, una ruptura dentro de ese mismo campo, sin que sea forzosamente voluntario. No obstante, pese a que tengan un papel similar en el panorama literario colombiano actual y que evolucionen en espacios cercanos y a veces comunes (talleres, lecturas, conferencias, proyectos antológicos¹¹⁷), cada una cultiva su propio estilo de manera individual, dificultando las tentativas de definición o de categorización de esas expresiones poéticas.

¹¹⁴ En *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Bourdieu (1992: 204) habla del “pôle de la production pure” que compone los diferentes “sous-champs” literarios.

¹¹⁵ Esta oposición dicotómica propuesta por Bourdieu debería ser matizada, porque encontramos variaciones entre los niveles socioeconómicos de las escritoras. De hecho, la mayoría de ellas hacen parte de una clase media-alta, lo que las define como detentoras de un capital económico que les permite actuar para una mayor difusión de su obra.

¹¹⁶ Según las palabras de Bourdieu (1992: 261) se trata de los “nouveaux entrants”.

¹¹⁷ Además de figurar en *¡Negras somos!* y en la *Antología de mujeres poetisas afrocolombianas* (2010), algunas escritoras figuraron en *Hijas del Muntu. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina* (2011), una obra de María Mercedes Jaramillo y Lucía Ortiz, en *Poemas Matriax* (2012) y en los dos primeros volúmenes (2018 y 2019) de la antología poética Poepaz, *Por todos los silencios*. Más recientemente, varias de ellas fueron solicitadas por el Ministerio de Cultura en el marco de la Feria Internacional del Libro de Bogotá de 2019, donde animaron charlas, conferencias y lecturas de poesía.

IV. 1.2- De poeta en poeta, de poema en poema: variaciones de un recorrido antológico.

Por tanto, esbozar los diferentes perfiles de las escritoras reunidas en *¡Negras somos!* permite distinguir que numerosos de esos recorridos literarios y trayectorias de vida se entrecruzan: más allá de una procedencia geográfica común, se remarca una afiliación al ámbito académico y educativo recurrente y la distancia de esas creadoras con los círculos culturales céntricos. Ahora bien, sus vínculos con su región de nacimiento varían según sus experiencias profesionales y personales: el desarraigo influye sobre el espacio dedicado al entorno ambiental y cultural del Pacífico en esas narraciones poéticas, que se enuncian desde situaciones sociales distintas y reflejan identidades a veces migrantes y fronterizas, en todos casos dinámicas y plurales¹¹⁸. Con tal de entender las variaciones de esa polifonía de escrituras, es necesario leer y ahondarse en los versos de cada una de las poetas de *¡Negras somos!* considerando su particularidad, su experiencia y sus influencias propias. Por consiguiente, siete de las veintiuna obras serán estudiadas a continuación mediante el análisis de los poemas presentados por cada escritora en la antología (ver anexo 6), con la meta de exponer sus características. Para profundizar la lectura que se propone en las páginas siguientes, el lector debe tener en cuenta la exposición detallada de las carreras personales y profesionales de esas siete escritoras que aparece en el anexo 5. Además de sentar las bases de un análisis riguroso de sus producciones literarias y los espacios de enunciación desde los cuales se emiten, en ese anexo se describen a María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa, Dionicia Moreno Aguirre, Elcina Valencia Córdoba y Lorena Torres Herrera una a una, por orden generacional, con el fin de restituir su voz y sus historias.

- **María Teresa Ramírez**

“Tengo dinga en mi sortija, el mandinga en mis aretej / el Yoruba en mi cintura y el Congo en mi canaleta, / cuando voy rema que rema, por el río de la vida” (Cuesta y Ocampo, 2008: 67). Así empieza el poema “Dinga y Mandinga” de María Teresa Ramírez, que M’bare N’gom (2015: 130) compara con “Negra soy” de Mary Grueso o bien “Recobrando el pasado” de Dionicia Moreno Aguirre, debido a su componente étnica y reivindicativa relevante. En efecto, la poeta crea en sus versos una analogía entre dos cronotopos, el paisaje de la región pacífica y un espacio temporal africano indefinido que se encarna en las referencias a la etnia yoruba y al Congo. La analogía se introduce mediante el elemento fluvial, presente en ambos

¹¹⁸ Entrevista con Luisa Barcos Romaña el 29 de enero en 2019.

ámbitos geográficos y ambientales, y la acción de remar (o bogar), que es muy propia de la cultura tradicional de las poblaciones negras del Pacífico. Resulta interesante constatar que María Teresa Ramírez, además de poner sus pesquisas sobre el continente africano y la diáspora afrocolombiana al servicio de su trabajo poético, recoge también el habla popular de su región a través de las marcas de oralidad que caracterizan su escritura y resaltan en la fuerte teatralización de sus declamaciones poéticas. En otras palabras, textualiza elementos como la tonalidad, la acentuación y la entonación del habla del Pacífico colombiano y representa gráficamente sus rasgos dialectales o tendencias fonético-fonológicas (Escobar Espitia, 2012: 18). Efectivamente, el hecho de asimilar fonemas como la /s/ y la /j/ (en “mis aretej”, “laj orejaj”), de sustituir la vocal tónica /á/ a la terminación infinitivo “-ar” como en “remá, bogá”, o bien el uso de los diminutivos afectivos como “bembita”, “tromponcita” o “pasita” en el poema “Toca ese tambor” (dedicado a uno de sus hijos) hacen resaltar la clara dimensión oral de su estilo. La oralidad se expresa también mediante las numerosas repeticiones diseminadas que remarcamos en “Tocá ese tambor” (“Tocá ese tambor, hijo mío”), en “Dinga y mandinga” (“canalete congoleño”), en “Beso y mamey” (“los besos que tú me diste”) o en “Tu nombre hecho de espumas” (“Buenaventura de olas”) y las estructuras anafóricas de sus versos (ver anexo 6: 172-174). María Teresa Ramírez presenta el ejercicio poético como una práctica memorial, y esas características, junto con una puntuación expresiva que consta de numerosas formas exclamativas y de recurrentes puntos suspensivos toman a veces una dimensión ritual, sobre todo cuando se juntan con el uso de jitanjáforas de origen africano¹¹⁹ como en “Canto para mulecones”¹²⁰: “Eia, eia, eleyay, Orunla, Orunla”. En este caso, la jitanjáfora pone en escena una invocación al orisha Orunla que predice la salida de los africanos en condiciones de esclavos leyendo las cartas del destino. Tal invocación lleva la voz poética a rememorar la travesía del océano en los barcos que servían para la trata (“el mar ahogará mi risa”, “se han de ahogar en el mar”, “sepultaron en el mar”) en la que el mar se vuelve un símbolo mortífero. La utilización de ese tópico permite recrear el dolor común (N’gom, 2015: 129) experimentado por los africanos esclavizados y transmitida de manera psico-traumática de generación en generación entre la diáspora afrodescendiente. Igualmente, la imagen del ahogo en el mar alude de manera metafórica al ahogo identitario que puede caracterizar la experiencia vital de los miembros de las poblaciones afrocolombianas y que el yo poético intenta colmar mediante la

¹¹⁹ De acuerdo con Alain Lawo-Sukam (2011: 46), la jitanjáfora “[s]e define como una especie de ideófonos que son ‘communicative monosyllabic, disyllabic or trisyllabic words with identical or nearidentical sounds that can further be reduplicated or multiplied by the speaker at his own discretion’ (Kubayanda, 1982: 23)”.

¹²⁰ Según María Teresa Ramírez (entrevista del 2 de febrero de 2019 en Cali) “mulecón” es un sustantivo que calificaba a los esclavizados que tenían entre diez y catorce años.

remembranza de la figura del mulecón y de la mulecona. En “Tambores de Mascalla” (anexo 6: 176), las exclamaciones y el lenguaje sonoro y rítmico del poema se dotan de un tono reivindicativo que, otra vez, sirve para recordar un pasado histórico. Los juegos de repeticiones y los paralelismos (“Tambores de más allá... ¡AFRICA! / Tambores de más acá... ¡AMERICA!”) no solamente exponen lo afrodescendiente y la experiencia diaspórica como un puente cultural e histórico entre los dos continentes, sino que permiten representar el valor catártico del baile como medio de exteriorización del sufrimiento. En ese poema, se recupera la voz del opresor (“Acalla negra du voz / apaga negra tu fuego”), contestada por la voz poética que presenta un baile en el que su “cintura se enloquece” y su “cadera se estremece”. Asistimos entonces a una “re-textualización” de la mujer negra que protagoniza “su liberación personal y la recuperación del cuerpo propio, su redescubrimiento y el goce del mismo desde la autonomía” (N’gom, 2015: 128). Como en “La negrita” (anexo 6: 175), la mujer negra es el sujeto principal que, llevado por la voz poética, se enuncia desde su condición de sujeto de derechos y plantea una “reposesión” y un “reposicionamiento” del cuerpo femenino (N’gom, 2015: 129). Si en “Tambores de Mascalla” el cuerpo es significado de ancestralidad con la referencia a la imagen rítmica y metafórica del tambor (“tambores llevo por dentro”) y a los antepasados (“los negritos de mi ancestro / me corren y me descorren”)¹²¹, en “La Negrita” consta de una dimensión sensual asumida y voluntaria. En efecto, la estructura anafórica del poema insta una re-apropiación de la hipersensualidad discriminatoria creada por la cultura hegemónica y las producciones literarias clásicas que afecta históricamente a las mujeres negras. En efecto, en los versos de María Teresa Ramírez la mujer “menea su talle”, “se va pa’ rumba a bailar el son”, “mueve las caderas”, “parece culebra”: la sensualidad es aquí asociada a una imagen liberada de la mujer en la que su cuerpo se vuelve el símbolo de su libre actuar. Las comparaciones metafóricas con frutas sabrosas de la región pacífica (“Sabor de mamey¹²², boca de caimito¹²³ / los dientes de coco partido en trocitos”) refuerzan la sensualidad del poema al mismo tiempo que le atribuyen un carácter territorial, llevando luego a la enunciación de una sororidad diaspórica (“La negra de África, / la negra de América, / todas las negras, / todas somos hermanas”). Si la dimensión étnica y memorial parece ser predominante en la escritura de María Teresa Ramírez, cabe notar que su producción consta también de poemas de corte

¹²¹ Encontramos ese valor ancestral también en “Dinga y mandinga” mediante la concatenación “mi cintura se menea, se menea el canaleta” que vinculaba el cuerpo femenino y las herramientas y gestos del boga.

¹²² El mamey es una fruta que pertenece a los zapotes, nombre colectivo que se aplica a varias especies de frutas esféricas, dulces y con grandes semillas que encontramos en Colombia pero también en Guatemala y en México (Bukasov, 1963: 46).

¹²³ El caimito es una fruta jugosa y pegajosa típica del litoral Pacífico colombiano (Revelo Hurtado, 2005: 40).

lírigo e íntimo en los que se vuelve más nítida su dimensión territorial. El arraigo de la poeta a su región de nacimiento se expresa por ejemplo en “Beso y mamey” (anexo 6: 173), concebido como un homenaje a su amigo Sabas Mandinga: el sentimentalismo que impregna los versos se tinte de referencias a la flora del Pacífico con la mención al mamey y al caimito. Las llamadas dirigidas al ser amado “tus labios de negro fino”, “quereme mi negro” y las marcas dialectales como “poquitico”, “despacito”, “el amor que voj me das” enmarcan ese discurso amoroso en un espacio de enunciación claramente definido, que la poeta desarrolla en “Tu nombre hecho de espumas” (anexo 6: 174). En ese poema dirigido al municipio de Buenaventura predomina el campo semántico relativo a la cultura del Pacífico (“pez y canto / chontaduro¹²⁴ y pepupán¹²⁵”, “marimba¹²⁶”, “currulao¹²⁷”, “cununo¹²⁸ y guasa¹²⁹”, “caracol, cangrejo, arrecife”), reflejando la presencia del territorio en su escritura y confirmándolo como una de sus principales fuentes de inspiración poética.

- **Mary Grueso Romero**

“¿Por qué me dicen morena? / Si moreno no es color / Yo tengo una raza que es negra / Y negra me hizo Dios”. Los versos de apertura del poema “Negra soy” (anexo 6: 180) reflejan el carácter reivindicativo y social de la obra de Mary Grueso. Al igual que los versos de la escritora afroperuana Victoria Santa Cruz¹³⁰, la dimensión esencialista de su poema se dota de un fuerte valor político mediante la auto-denominación y el auto-reconocimiento (“Yo tengo mi raza pura / Y de ella orgullosa estoy”) y se aventura más allá que la protesta de Ramírez Nieva, quien rechazaba e invertía las connotaciones negativas asociadas al color negro en “Ya no más con ese cuento” (“Si un negro va corriendo todos creen que es ladrón”, “A la casa sin terminar la llaman: en obra negra”, “La tierra negra es la buena para que nazcan las plantas”). Partiendo de la negación del empleo de eufemismos como “morena” o “de color”, el yo poético

¹²⁴ El chontaduro es un fruto carnoso de color amarillo, naranja o rojo valorado por sus grandes propiedades nutricionales. Proviene de una palmera del mismo nombre que se cultiva en las zonas tropicales de América (Revelo Hurtado, 2005: 52).

¹²⁵ El pepupán o aguapán es la fruta del árbol del pan (Revelo Hurtado, 2005: 122).

¹²⁶ La marimba es un “instrumento muy melodioso, mayor que el tímpano y con las teclas de una madera muy especial, en el que tocan a veces a una hasta cuatro ejecutantes. [...] Se le percute con cuatro bolillos que tienen sus extremos forrados de caucho vegetal” (Revelo Hurtado, 2005: 103).

¹²⁷ El currulao es una “danza que hoy se baila en la costa pacífica, pero que antes también se bailó en Cartagena”. Es una “música y danza con tambores y Marimba” (Revelo Hurtado, 2005: 46).

¹²⁸ El cununo es un “instrumento musical de percusión que hace parte del conjunto de tambores de folclore negro y tiene su origen en África. En el litoral Pacífico tambor cónico, tallado en un tronco provisto de un parche de venado o tatabra” (Revelo Hurtado, 2005: 46).

¹²⁹ El guasa es una “totuma o calabazo hemisférico con semillas en el interior que al sacudirlo produce sonido musical” (Revelo Hurtado, 2005: 72).

¹³⁰ Victoria Santa Cruz (1922-2014) es autora del conocido poema “Me gritaron negra”. Fue trasladado al escenario teatral en una adaptación titulada *Negra Soy*, estrenada en el Festival Limón Roots en Costa Rica en 2018.

se opone al racismo implícito y estructural. Si divergen de la armonía triétnica anhelada por María Teresa Ramírez (“Respete el blanco al negro, el negreo respete al blanco, / respete el blanco al indio, como lo hacemos los negros”), sus versos tienen igualmente una función de contra-narrativa memorial (“Yo vengo de una raza que tiene / Una historia pa’ conta”) en la que se oponen de manera antitética las referencias a “las cadenas” y “la liberta”. Volviéndose narradora de un nuevo relato, la poeta negra se afirma como “depositaria de la memoria” (anexo 9) que se sirve de la palabra como manifestación de una resistencia y de una protesta cultural e histórica (“La sangre en mi cuerpo [...] Se me sube a la cabeza / Y comienza a protesta”). La omnipresencia del “yo” refuerza el carácter reivindicativo del poema, mediante el que se defiende la identidad de mujer negra (“Yo soy”) consciente de sus herencias africanas (“Yo vengo”) y representante de su cultura (“Yo tengo”). Además, la importancia de la oralidad se expresa mediante rasgos fonéticos que encontrábamos en las entonaciones de la escritura de María Teresa Ramírez. De nuevo notamos la sustitución de la terminación infinitivo “-ar” por la vocal tónica /a/ (“Se empieza a desboca”) y también la elipsis de sílabas o de fonemas (la /r/ en “el sonar del tambo” o /ra/ en “Una historia pa’ conta”). A diferencias de Ramírez Nieva, Mary Grueso practica la oralitura pasando al escrito los cantos tradicionales del litoral pacífico. En *¡Negras somos!* tenemos un arrullo¹³¹ (“Niño Dios bendito”), un chigualo¹³² (“Dingo dingo dingo”), un cantar de río (“Ayoioe”) y un alabao¹³³ (“Hombre, hacé caridad”) (anexo 6: 185-187). Este pasaje a la textualidad se justifica por el valor comunitario de esos cantos, que Mary Grueso desea preservar y celebrar usando la poesía como una “herramienta de salvaguarda” (anexo 9), perpetuando los vínculos de comunicación espiritual y los lazos de cohesión social que expresan. Con lo cual, si la posición identitaria de Mary Grueso se expresa a veces desde la diáspora africana, el lugar de enunciación de su escritura es más bien comunitario. Por otra parte, cabe subrayar que en esa vertiente social y cultural el cuerpo femenino representa un espacio memorial y encarna la noción de tránsito que caracteriza las identidades afrodiaspóricas. Por ejemplo, en “Naufragio de tambores” (anexo 6: 184) se asocian el litoral pacífico y su ámbito cultural (“litorales”, “marimba”, “manglaría¹³⁴”) con el campo semántico

¹³¹ Los arrullos son cantos de cuna, dirigidos a los niños o a los santos, también utilizados en fiestas con la melodía del bombo, cununo, guasa y marimba (Revelo Hurtado, 2005: 27).

¹³² El chigualo es una “ceremonia de juegos y cantos que tiene lugar la noche anterior al día en que se va a enterrar un niño antes de cumplir siete años. También velorio de angelito o guali.” (Revelo Hurtado, 2005: 50).

¹³³ Los alabaos son cantos religiosos cuyos temas suelen ser las alabanzas a Dios o a Jesucristo (alabaos mayores), a la Virgen María y a los santos (alabaos menores) y a la muerte como gran redentora de todos los padecimientos de los hombres (Ortiz, 2007: 208).

¹³⁴ La manglaría se relaciona con el manglar, que es un lugar donde hay muchos mangles. El mangle es un árbol de pantanos que crece a orillas del mar y de los esteros. Sirve también para los pilotes de las viviendas en el litoral Pacífico (Revelo Hurtado, 2005: 102).

de la travesía y del mar (“naufragio” “tempestades” “navegantes”). En un contexto de desubicación, el cuerpo se vuelve el portavoz de una ancestralidad que se manifiesta a través del léxico del grito (“siento un clamor en el cuerpo”, “me llama de adentro”, “los gritos de mis ancestros”). En este mismo poema, la revivencia de la travesía traumática pasa por el baile como en “Tambores de Mascalla” de María Teresa Ramírez y se acompaña de la noción de paganismo: “se encienden hogueras / En mi ánfora pagana”. El ritmo del cuerpo se encarna de manera metafórica en los “tambores navegantes”, símbolos de las huellas de africanía reivindicadas por la voz poética. En la escritura de Mary Grueso, el cuerpo aparece como un medio fundamental de re-ubicación frente al desarraigo histórico que la poeta relata en “Orishas” (anexo 6: 181): “No sé de dónde vengo, / Si de Ghana, Angola o Argelia, / De Mali, de Zimbabwe o Etiopia, / Solo sé que busco en los mapas / Cuál es el origen mío”. La enumeración de países africanos refleja la pérdida de referencias identitarias que padecen las comunidades afrodescendientes, que la voz poética intenta sanar dirigiéndose a los orishas (“Frente a Chango, Agum, Abatata / Oxula, Elegua, Alofi / Omolu, Oba, Yanza”), de los cuales hereda el poder de la palabra (“convertirme [...] en una fiel exponente / De la cultura negra”). Por lo tanto, la escritura de Mary Grueso se centra en la vinculación entre la remembranza de las remembranzas de africanía de su comunidad y la realidad actual de la región pacífica. En ese marco, la poeta se posiciona como agente central en ese proceso de re-creación cultural y de reivindicación social e histórica. El poema “Desesperanza” (anexo 6: 188) se presenta como una denuncia de las situaciones padecidas por las poblaciones desplazadas y, de manera subyacente, de la geopolítica de la violencia que azota el Pacífico, con las explotaciones de minerales y los despojos de tierra. Como lo veremos más adelante, tal temática vuelve con frecuencia en la obra de otras poetisas como Elcina Valencia Córdoba, un compromiso poético y social en defensa de su territorio regional que se expresa a menudo en el recorrido personal y profesional de las escritoras. La primera parte del poema se centra en la personificación de una casa asociada con la “pobreza” y las “soledades”, su alrededor siendo también caracterizado por el “abandono”. La segunda parte de “Desesperanza” se centra en la situación de la gente desplazada, definida por una huida perpetua (“Ellos huyeron por la vida”): el movimiento es constante, las partidas precipitadas (“sin mirar las huellas”) y el desarraigo omnipresente (lo expresa la estructura restrictiva “Ni en las ciudades, ni en las calles / Ni en los semáforos”). Asimismo, la muerte impregna los versos de Mary Grueso: se evoca el conflicto armado (“Y la sangre de la patria se desgarró”) con gradaciones que concluyen de manera mortífera (“Formando ríos de tristeza, desolación y muerte”). El uso redundante de la expresión “Se mueren de tristeza” desemboca en una denuncia directa de una “sociedad indiferente” en la

última estrofa, donde insiste en los “silencios”, condenando así el “abandono” metafórico que encontrábamos en la primera parte del poema. Por lo tanto, el poder de la nominación (de su negritud, del pasado histórico de su comunidad, de la violencia que subyace en Colombia) está en el centro del proceso escritural de Mary Grueso, cargando su trabajo poético de una función comunitaria, reivindicativa y social que destaca hoy en día en el paisaje literario colombiano.

- **Amalia Lú Posso Figueroa**

“Adelaide creció oyendo caer el aguacero.

Le aprecia que el recorrido de cada gota hasta caer al suelo,

era la magia que el aguacero realizaba todos los días, todas las noches,

casi todo el día, casi todas las noches, mojando todos los espacios del suelo en el Chocó.

[...]

“Adelaide, la de Mozart” (anexo 6: 190) es un cuento que recoge, a nuestro parecer, las principales características del proceso escritural de Amalia Lú Posso Figueroa. De hecho, es el primer cuento que escribió por encargo, iniciando una nueva etapa de su obra como cuentista. Según la escritora, por primera vez se impuso el reto de cumplir un encargo sin apartarse de su esencia, el Chocó¹³⁵. Al origen de ese cuento, al que Amalia Lú Posso añadió una métrica cuando fue incluido en la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010), se trató de crear una analogía entre la obra de Mozart y el Chocó. El clarinete es el instrumento principal de la chirimía, un género musical típicamente chocoano. Por consiguiente, la cuentista halló que Mozart había escrito una sola pieza para el clarinete en K mayor, el concierto número 622. Tras el hallazgo, Amalia Lú Posso Figueroa escuchó la pieza día y noche escribiendo el cuento porque “[su] manera de acceder a la escritura es como dictada por el palpito”¹³⁶. A continuación, analizaremos de manera lineal “Adelaide, la de Mozart”, lo que nos permitirá destacar los rasgos estilísticos y narrativos de la escritura de Amalia Lú Posso. Ya desde el íncipit remarcamos la redundancia anafórica del nombre de Adelaide (producida por las aliteraciones en /d/ y las asonancias en /a/), que genera cierta musicalidad. La protagonista está de inmediato situada en el entorno ambiental geográfico y climático chocoano: el aguacero es uno de los motivos recurrentes de la escritura de Amalia Lú Posso “porque en el Chocó llueve casi todos los días, todas las noches”¹³⁷. La omnipresencia de la lluvia se expresa en las primeras líneas

¹³⁵ Entrevista a Amalia Lú Posso el 14 de febrero de 2019 en Bogotá.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Idem*.

del cuento mediante estructuras repetitivas “todos los días, todas las noches, casi todo el día, casi todas las noches”, acentuando la dimensión mágica de la fuerza natural del aguacero, que se manifiesta en “el recorrido de cada gota hasta caer al suelo”. Además, la atención de Adelaide por el “sonido” de las gotas da un carácter melodioso al caer del agua. Esa particularidad se confirma con la enumeración de epítetos musicales “andante, maestoso, larghetto y rondo” que refuerza la paranomasia que podemos encontrar entre los términos “gota” y “nota”. La presencia de la oralidad en las frases de Amalia Lú Posso, que se inspira de las tradiciones narrativas de su departamento, se manifiesta a través de numerosos paralelismos como “hacia la tierra, hacia el suelo” o “sobre el suelo / sobre su piel”. Además, la descripción física de la protagonista que hallamos más adelante se eleva como una verdadera celebración de la negritud. Efectivamente, la piel de Adelaide es comparada con el “tizón” y el “terciopelo” y hace relucir las gotas, que “brillaban como diamantes” o “como el agua que arrastran las olas que traen el plancton”. Ambas comparaciones presentan por una parte el color de piel negro como creador de magnificencias, de belleza, de pureza y de riqueza por su asociación con la imagen del diamante. Por otra parte, se la asocia con la orilla de una playa, de la que las gotas son los “destellos”. La voz narradora afirma que ese “brillo [...] le daba lucimiento a todos los sonidos de las gotas del aguacero”: asistimos a una poetización de lo negro mediante el empleo de imágenes de carácter maravilloso que contradicen los estereotipos clásicos y discriminatorios acerca de la piel negra, apareciendo como un verdadero homenaje de la escritora a los afrochocoanos. La referencia al Chaparraidó permite ubicar la intriga de manera más precisa: el Chaparraidó se sitúa cerca del corregimiento de Tutunendo, a la orilla del río del mismo nombre, y a diecinueve kilómetros de Quibdó. Es conocido por su cascada, que en ese cronotopo ambiental se casa con un aguacero “perenne”. De hecho, la cuentista emplea una gradación interesante que hila la metáfora de la lluvia con la música: el aguacero cae “andante sobre el suelo, en un larguísimo tiempo, siempre interminable”, como una melodía que nunca acaba. La segunda parte del cuento se centra en el encuentro de Adelaide con la francesa Denise de Laval, que rescata un clarinete del naufragio del barco en el que viajaba. La descripción física de la mujer europea contrasta con la de Adelaide: si la metáfora con un instrumento es evidente (“cuerda de violín”, “atentos a cualquier compás”), la vida del personaje de “manos blancas, de dedos largos y delgados” aparece como “carente de latidos y palpitations, carente de ritmo”. No obstante, ese vistazo triste sobre la extranjera se ve inmediatamente respondido por la descripción del clarinete, que además de su dimensión poética recuerda la sensualidad y el erotismo que caracterizan el estilo de Amalia Lú Posso, que describe con humor los dos extremos del instrumento: uno “aceptaba gustos[o] el soplido leve o fuerte de los labios”, otro

era “acampanado, no asexuado”. Se acompaña de una personificación del clarinete que tiene una “parte trasera” que “solo aceptaba ser tocada por el dedo pulgar”. La sensualización del objeto, calificado de “vibrante y sereno, sensual y suave”, contradice la frialdad aparente de Denise de Laval, que sin embargo simboliza la creación de la analogía entre el Chocó y la música de Mozart al volverse amiga de Adelaide y al enseñarle la existencia del niño maestro. En los últimos párrafos del cuento, los descubrimientos de Adelaide la conducen a tener una reflexión interna en la que se expresa plenamente el vínculo entre el sonido del clarinete y la melodía del aguacero. De hecho, se expresa mediante una variante de la estructura del principio del cuento: el aguacero “caía todos los días casi todo el día, todas las noches casi toda la noche”, y tras una gradación anafórica (“el aguacero” / “ese aguacero” / “ese mismito aguacero”) culmina en los sonidos “alegres, suaves y hacen rondo”, “andantes y majestuosos”, al igual que la música de Mozart. De ahí que se realiza y se textualiza la metáfora hilada en el último párrafo del cuento: según la conclusión de Adelaide y Denise de Laval, las gotas de la lluvia y las notas del clarinete son “la misma y única melodía”. Con lo cual, podemos concluir ese análisis subrayando el carácter universal de “Adelaide, la de Mozart”: como en *Vean vé, mis nanas negras* (2001), el conocido libro de cuentos de Posso Figueroa, la cultura chocoana se expresa a través de una protagonista femenina, pero el cuento también trasciende los límites del imaginario poético y ambiental chocoano y celebra la cultura del Pacífico mediante una analogía con la música y la cultura clásica europea. En ese cuento lluvioso y musical donde se manifiesta la dimensión erótica de la escritura de la cuentista, se armonizan por tanto lo regional y lo universal, en una nueva mostración del arraigo de la cuentista a su territorio natal.

- **Sonia Nadhezda Truque**

“Para mi generación

la madrugada tiene el olor del ultimo ron

es la despedida del desamor

es la calle que obliga a apurar el paso

para avergonzados esconder

el rostro de la devastación”

La última estrofa de “Definición de madrugada” (anexo 6: 197), en la que riman “generación”, “ron” y “devastación” es significativa de las notas desencantadas que encontramos en la escritura de Sonia Truque. Ese mismo poema, en el que se expresa el contraste entre la concepción literaria e idealizada de la madrugada y la realidad del día a día relatada por el yo poético, refleja también las múltiples influencias que recoge su estilo poético. En efecto, las referencias al personaje Sherezada de *Las Mil y una noches* en la primera estrofa, a la escritora brasileña Clarice Lispector en la segunda y a la ciudad bíblica de Bethania en la tercera revelan una escritura de corte universal donde el uso de numerosos encabalgamientos se une con el campo semántico del desencanto (“despedida”, “desamor”, “devastación”). Asimismo, la referencia a la “calle que obliga a apurar el paso” alude a un ámbito urbano hostil más desarrollado en “Bogotá” (anexo 6: 198): la dimensión concisa de los pocos versos del poema parece expresar un silencio, o tal vez la incapacidad de las palabras para describir lo indescriptible, descubierta en la primera estrofa con la antítesis entre “encontrarse” y “desencuentro” (“Es el horror / de encontrarse / con el desencuentro”) y prorrogada luego por rostros que “asienten y disienten”. De ahí resulta el sentimiento de pérdida, de desubicación que experimenta la voz poética en la inmensidad de una ciudad que carece de identidad y donde predomina la imposibilidad de comunicar (“la palabra no facilita las cosas”). La automatización de la expresión de los rostros casi irreconocibles que retrata el yo poético y la interrogación retórica que comparte con el lector (“¿Son rostros?”) refleja de manera metonímica un mundo urbano desertado por la vida. Tal impresión queda acentuada por el grupo nominal antitético “ciudad de murmullos” que asocia la capital a un silencio casi mortífero, el de una ciudad desvirtuada, simbólicamente vacía, donde sólo destaca la sombra dejada por los edificios al pie de las cordilleras, que casi parecen oprimirla (“de ti vale / tu ancha sombra al pie del cerro”). De la misma manera, el sustantivo “vacío” concluye el poema “Las Torres del Parque” (anexo 6: 199), que relata la deambulación y las interrogaciones internas del yo poético en un ámbito callejero definido, Torres del Parque, un conjunto residencial del centro de la capital del barrio La Macarena. Tras la descripción romántica de algunos jóvenes que salen a la calle por la tarde (“tropiezan su mirada con la tamizada luz”), el entorno aparece en la última estrofa como una plasmación del *spleen* de la propia voz poética, que define la calle como “la misteriosa atracción del vértigo al vacío”. No obstante, los tonos desencantados de la escritura de Sonia Truque no se expresan solamente mediante escenas melancólicas, sino también a través de suspensos y escenas mortíferas propias del género policíaco. En *¡Negras somos!*, tres poemas pertenecen claramente a esa vertiente: “19 con 5ª”, “Bosque Izquierdo” y “Bodegón con naturaleza muerta” (anexo 6: 198-199). En “19 con 5ª” la precisión de la ubicación, también manifestada en el uso

del determinante “esta [esquina]”, expresa cierta frialdad numérica reflejada por el tono distanciado del poema. El trabajo de observación que efectúa la voz poética se formula mediante un léxico sencillo y expresiones que se quieren neutras y objetivas: “En esta esquina / hay un hombre que aguarda / pasar ver el cadáver de su enemigo”. Ese vocabulario, en el que se formula el desate sutil de la violencia, parece expresar cierta lasitud del yo poético que contrasta con el carácter dramático de la escena, a la vez que refleja la cotidianeidad del acontecimiento relatado. Sin embargo, a pesar de esa inexpresividad aparente destacamos el tono de denuncia que expresa el uso de paréntesis: se retrata un “grupo de pensionados / que arreglan el país (político)” y que “se agotan en su juvenilia”. La arrogancia de la élite política se asocia con una “desgarradura ajena” que podría referirse a los enfrentamientos bipartidistas, y se vincula con ese “hombre que aguarda” y la violencia implícita que habita las calles bogotanas. El suspenso que cierra el poema se encuentra de nuevo en “Bosque Izquierdo” (anexo 6: 198), otro poema corto en el que destaca un desfase entre el tono distanciado de la voz poética y el carácter dramático de la escena relatada. La repetición de dos versos (“Fuera los arboles” y “Nada interrumpe el silencio”) al principio y al final del poema le da un carácter cíclico que manifiesta la recurrencia de esos “dos hombres [que] bajan una bolsa negra” y “la arrojan al vacío”, lo que el yo poético llama “el paso cotidiano de la muerte”. La falta de ubicación exacta y la identidad imprecisa de los personajes refuerzan la “banalidad” de su acción, cuya violencia se desarrolla en un silencio mortífero. Por último, el gusto de Sonia Truque por el género negro se confirma en “Bodegón con naturaleza muerta” (anexo 6: 199), un título en forma de pleonasma que impone una distancia con el carácter dramático de la escena, retratada con versos de carácter descriptivo (con adverbios indicadores de espacio como “ahí”, “más acá”) como si se trataría de un informe policial. La ligereza del título se acompaña de una ubicación probablemente rural. El verso suelto “Yacen ahí” permite dar espacio al blanco de la página, en el que se expresa el silencio de la escena donde “los cuerpos de los hombres” reposan en un campo verde. La mención a “otros cuerpos” permite visualizar la masacre tras la que se expone una inmovilidad fría y expuesta (“yertos”, “yacen”) donde el único movimiento proviene de los hilos de sangre que “brotan”. Las “aguas ensangrentadas” se oponen de manera antitética al “azul” y al “cielo”, que según el yo poético, no aparecen. La ausencia de luz culmina en la última estrofa donde los epítetos “espesa” y “vasta” no forzosamente califican la niebla y la extensión del campo, sino también la muerte, cuya omnipresencia concluye el poema de manera sobria. Por lo tanto, si se expresa en el estilo de Sonia Truque la variedad de sus influencias literarias, como en “Definición de madrugada” o

“Alejandría sin Justine” (anexo 6: 196)¹³⁸, se hace también evidente el interés de la poeta y cuentista por el género policíaco mediante el que retrata la muerte y la violencia que impregnan la sociedad colombiana, dando a sus versos una dimensión social discreta.

- **Dionicia Moreno Aguirre**

“Deja que el tiempo siga su paso...

Deja al silencio su rítmico andar,

Deja sin pena, sin pudor y sin vergüenza

Que la llaga

Que tu amor ancló en mi corazón

No se cure jamás”

Con los versos iniciales del poema “Bálsamo de amor” (anexo 6: 200) descubrimos la vertiente más lírica de la escritura poética de Dionicia Moreno. En sus poemas de temática romántica la poeta suele dirigirse directamente al ser amado, donde la forma imperativa y anafórica “Deja”, junto con el uso de puntos suspensivos, expresa la melancolía de la voz poética que lamenta el amor perdido. Con la asociación de los términos “llaga” y “amor”, la expresión del tópico clásico del amor sinónimo de dolor deja lugar a un diálogo imaginario con el ser amado mediante la omnipresencia de los pronombres “ti” y “mí” en la segunda estrofa del poema. La estructura antitética en quiasmo que encontramos en la misma estrofa entre los versos “Tu desamor por mí” y “Mi amor por ti” expresa la contradicción de los sentimientos que constituyen la relación amorosa, el dolor haciendo parte de la misma. Si “Bálsamo de amor” abre la sección de poemas de Dionicia Moreno con una vertiente puramente amorosa y sentimental, la dimensión intimista de su escritura toma un carácter más social en “Ojos negros” (anexo 6: 201) y más erótico en “Cena servida” (anexo 6: 205). En el primero, el retrato de un joven negro centrado en la descripción hiperbólica de sus ojos se dota de una dimensión colectiva extendiéndose a una descripción de la juventud negra, representada mediante una sinécdoque que enfatiza sus “hermosos ojos negros”. Las acumulaciones descriptivas que remarcamos en la primera y la segunda estrofa¹³⁹ parecen acentuar la vertiente trágica del

¹³⁸ Los versos de este poema son dedicados a la primera novela que abre *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, publicado entre 1957 y 1960, una obra que según la poeta marcó su generación (entrevista del 25 de enero de 2019 en Bogotá).

¹³⁹ “¡Son los ojos negros! / De mis niños negros / De mi tierra negra / De los pies descalzos / De pantalones rotos / De camisa abierta / De sonrisa blanca, / Sincera y desparpajada » y luego « Para mis hermosos ojos negros / De

poema, en el que se oponen el campo semántico de la alegría (“sonrisa”, “miran y ríen”, “dulces”, “ternura y amor”) y el de la pobreza (“descalzos”, “pantalones rotos”, “tristeza”), resaltado por la mención del “futuro dramático” de esa juventud. Asimismo vemos esa vertiente social desarrollada en “Muerte” (anexo 6: 202), que como “Ojos negros” fue el fruto de una escritura catártica, un deseo abrupto de escribir tras la masacre de doce jóvenes el 19 de abril de 2005 en el barrio de Punta del Este, en Buenaventura¹⁴⁰. El caminar del yo poético en un contexto porteño y nocturno es contado en una sola estrofa donde la muerte se manifiesta en los “pasos cortos” de la protagonista, la “húmeda colcha” y las “goteras inclementes”. Si el ambiente mortífero y húmedo da otra connotación a la lluvia, habitualmente celebrada en la poesía de Dionicia Moreno (“Mirando al cielo, como llora a sus muertos”), no desemboca en una denuncia social como tal: la voz poética no se alza en contra de un actor particular de la violencia que afecta el Pacífico, sino que recurre a una personificación de la muerte que simboliza tal violencia, calificada de “lacerante”, “altiva”, “maldita”. Los últimos versos graban la visión de la poeta, quien al andar observaba la sangre que la lluvia se llevaba por el suelo, una imagen que simboliza el olvido y resalta con el encabalgamiento que cierra el poema y permite poner de relieve el verbo “borrar”. Por tanto, la voz poética alude también de manera metafórica a la memoria de esos jóvenes que no será recordada por la Historia oficial. En esa línea de interpretación, la poesía intimista de Dionicia Moreno puede ser considerada como una contra-narrativa que cuenta la resiliencia del pueblo de la región pacífica. No obstante, en “Cena servida” (anexo 6: 205) volvemos a encontrar versos depurados de contenido social donde sobresale la analogía entre el placer del cuerpo y el placer gustativo: la cena con el ser amado es representada como una “antesala del amor”. Tras el juego de seducción, las exclamaciones de la voz poética (“¡No aguanto más!”) dejan lugar a una escena erótica poetizada mediante perífrasis (“te sirves de mi fuente”) y metaforizada mediante la enumeración de especialidades culinarias del Pacífico (“postre de natas”, “fruta fresca”, “chontaduro y coco”, “crema de viche¹⁴¹”), algunos teniendo una connotación sensual y afrodisiaca (como el postre de natas, el “semen”, los mariscos, el chontaduro y el coco), y el uso del campo semántico del placer gustativo (“suculentas”, “enriquecidos”, “jaibas”). Luego, el paralelismo “Negros gimiendo, / Negros naciendo” concluye el poema asociando el placer al renacimiento. Por último, nos interesa cerrar el análisis de la escritura de Dionicia Moreno Aguirre con “Arco Iris” (anexo 6:

piel negra azul, / De cabellos ensortijados, / De encías rosadas, / De dientes blancos, como hermosa perla, / De nariz chata y brillante [...]

¹⁴⁰ Entrevista a Dionicia Moreno Aguirre el 7 de febrero de 2019 en Buenaventura.

¹⁴¹ El viche es un aguardiente de caña y una bebida típica del litoral pacífico.

203), que si podría ser considerado como un poema de corte étnica presenta particularidades que merecen ser estudiadas. Efectivamente, la poeta parte de su propia posición identitaria: nacida de un padre negro originario del Chocó y de una madre indígena de Buenaventura, Dionicia Moreno tiene la piel clara, y desde muy pequeña sufre de discriminación por parte de su propia comunidad. Los versos cortos, marcados por la omnipresencia de los epítetos resultan de una reflexión interna de la voz poética (“Estaba pensando”). La primera estrofa introduce la noción de racismo interno a las comunidades negras con los versos “Más puros tendrían que ser: / ¡Negros! ¡Muy negros de piel!”, una constatación que lleva el yo poético a contradecir los tópicos para adoptar un discurso incluyente que reposa sobre la analogía de la piel negra con lo dulce: “roca fina”, “azúcar morena”, “panela en miel”. La voz poética usa de la dulzura, que se opone al discurso discriminante mediante analogías culinarias. En la tercera estrofa, la acumulación de epítetos “Hay negros rosados, / Amarillos, blancos, / Canela y café” altera el esencialismo étnico: “Hay negros dulces, / Negros, muy negros, / Pero no de piel”. Por fin, la noción de pureza introducida en la última estrofa se desvía de la que podíamos encontrar en la poesía de Mary Grueso: no reposa sobre una característica física, sino sobre el amor a “su raza / Sus ancestros, su cultura”, matizando la noción de negritud y emancipándose del discurso étnico.

- **Elcina Valencia Córdoba**

“Currulao

Son de marimba y zapateo

quejido de ancestro

sinfonía de manglares,

las mujeres te bailan

los hombres te beben

te gritan, te buscan,

la noche te conversa

con sus voces de tambores”

Al igual que Mary Grueso, Elcina Valencia suele rendir homenaje a las tradiciones musicales del litoral pacífico en su estilo propio: en “Currulao” (anexo 6: 206), la poeta retrata

la importancia social y cultural del currulao para la sociedad del Pacífico. Asimismo presenta esa música como una conversación profunda entre los cununos machos y los cununos hembras¹⁴², protagonizada por la voz poética mediante un ejercicio de auto-representación durante el baile (“estoy vestida con”). “Currulao” se propone como una canción infinitamente repetible, con la reproducción del último verso suelto “Currulao, son de marimba y zapateo” que da un carácter cíclico al poema. En la primera estrofa, el currulao aparece precisamente como el sujeto indirecto al que se dirige el yo poético (en la enumeración “te beben / te gritan, te buscan”). Por supuesto, el campo semántico de la música y del baile está omnipresente (“marimba”, “zapateo”, “sinfonía”) y la personificación de los tambores (“las voces de tambores”) permite presentar su papel central en la composición musical del currulao. La segunda estrofa es marcada por los neologismos musicales como “ritmiar” y “asonantando”, o “notas marimberas” y “palabras cununadas”, un paralelismo que introduce la analogía entre las notas y las palabras y profundiza el vínculo entre la música y el lenguaje. El verso “marímbame, embriégame de música las venas” introduce la noción del placer del cuerpo que baila y permite los juegos de seducción (“giros y coqueteos”) de la protagonista, que llama a la repetición infinita de los “tamb tamb”, onomatopeya que reproduce el sonido de la percusión al ser golpeada. La analogía entre la música y el placer del cuerpo se dota de un carácter erótico en “Pentagrama de pasión” (anexo 6: 209): compuesto de una sola estrofa, representa una suerte de juego gráfico en el que la variación de los versos dibuja curvas, mimetizando las de un cuerpo imaginario. El yo poético se dirige al ser deseado: mediante la repetición del verbo “Soy”, protagoniza un diálogo en el que las claves musicales toman una dimensión espacial (“se siente en clave de do / Arriba de sol”). El erotismo se hace más expresivo en la segunda parte de la estrofa: se restituye una conversación íntima donde el cuerpo femenino representa un pentagrama: es “figura”, “compás”, “punto en la redonda” cuando el ser deseado es “batuta”, “clave”, “nota” y “ritmo”. Esa estructura binaria es completada con un “Vuelve a mí en ritornelo”, una forma de invitación a la duración o la prolongación del placer. Asimismo, en la poesía de Elcina Valencia el deseo toma a menudo una dimensión territorial, que se expresa en *¡Negras somos!* a través de dos poemas, “Entra en mi playa de nuevo” y “Anhelo No 2” (anexo 6: 207-208). En el primero predomina el campo semántico del mar y una representación metafórica del acto sexual como una travesía marina turbulenta (“como barco sin destino”, “mareas”, “vientos”), en la que la vagina femenina es un lugar de estabilidad (“en la bahía de mi puerto”, “anclado en esta playa”). El uso del verbo “esculcar” permite además presentar la

¹⁴² En el currulao, el cununo macho es el tambor que llama y el cununo hembra es el que responde (Revelo Hurtado, 2005: 46).

relación amorosa como una observación, una exploración del otro y el acto sexual como un camino para acceder a él. En “Anhelos No 2” se profundiza la temática territorial, con la comparación metafórica del cuerpo femenino con una “tierra baldía” que ilustra la idea de virginidad: el cuerpo es un territorio inexplorado que se ofrece al otro (“invádeme... hábitame”), caracterizado sin embargo por su difícil acceso (“enramada”, “montañesa”). Se retrata luego un proceso de plantación y de cultivo (“clava en mi tierra”) que desemboca en una representación simbólica de la maternidad a partir de las “semillas nuevemecinas”. De ese “erotismo territorial” que constituye un rasgo de la escritura poética de Elcina Valencia nacen también poemas propiamente territoriales como “Madre Tierra” (anexo 6: 210), que se abre con una larga enumeración de grupos nominales que desarrollan la “grandeza inenarrable” de la tierra del Pacífico. La primera estrofa se cierra con una llamada indirecta a esa fuerza divina femenina violentada: “Madre que preñas con golpes de azadones / Fémina que pares con los ritmos de la luna”. Luego la voz poética se entrega a una escritura que presenta la palabra como un mecanismo de denuncia contra los “invasores bárbaros”, los “intrusos huraños” y los “paisanos tiranos”, cuyos epítetos refuerzan las nociones de destrucción y de peligro. La alusión a la fuerza capitalista incansable que azota el territorio Pacífico (“venden a destajo”) contrasta con las intenciones de la misma voz poética que “si[gue] sembrando[le] flores” y celebra la “fuerza que hered[ó] de [sus] abuelos”. La noción de herencia se vincula también con los dos últimos versos del poema, en los que la estructura anafórica “Porque eres” permite relevar la esencia maternal y vital de la tierra que entra en contradicción con una paradójica crisis ecológica y humanitaria: “Porque eres vida para el mundo que te mata”. Por fin, esa poética territorial desemboca sobre una vertiente más comunitaria en “Tránsito y resistencia” (anexo 6: 210): en algunos casos, para Elcina Valencia la poesía puede incidir en los procesos sociales y educativos denunciando la opresión, la injusticia y la violación de los derechos¹⁴³. Sus versos describen entonces los procesos de des-territorialización que afectan a las poblaciones negras, como lo pudo hacer Mary Grueso. Los desplazamientos provocados por las guerras son ilustrados por el uso de preposiciones de movimiento en la estructura “De [...] a” y la expresión “viven transitando” vuelve el tránsito, por esencia temporal, en algo perpetuo y constante. Destacamos la idea de desubicación (“se pierde el sentido”) que se une con la experiencia de una separación dolorosa y forzada con la tierra, considerada como un elemento vital (“lazo vivo”). La idea de desarraigo profundo se asocia con la descripción de una vida que reposa sobre esperanzas (“Ellos tienen la esperanza”) con tal de soportar las dificultades de lo cotidiano

¹⁴³ Entrevista a Elcina Valencia Córdoba el 8 de febrero en Buenaventura.

y de las circunstancias. Por lo tanto, el territorio es el primer lugar de enunciación de la obra de Elcina Valencia Córdoba, que lo ubica en el centro de un proceso poético e identitario complejo, mezclando vertientes musicales y culturales con cuestionamientos políticos y sociales que a veces presenta bajo una dimensión erótica y picaresca.

- **Lorena Torres Herrera**

“El negro cogió su canoa
y metió su canaleta¹⁴⁴ al agua
y se fue con el río,
para ver si en algún recodo
podía atarrayar el olvido”

La escritora y dramaturga Lorena Torres escribió el poema “Atarrayando el olvido” (anexo 6: 211) después de asistir a la llegada en barco de un hombre mayor, recién huido de enfrentamientos que habían ocurrido en la zona rural, en el puerto de Buenaventura. El poema largo, compuesto de diez estrofas, acoge un relato que puede ser dividido en dos etapas: la primera, que cuenta con siete estrofas, se centra en la experiencia del desarraigo que afecta a las poblaciones negras del Pacífico, y que la poeta ficcionaliza a partir de las numerosas experiencias de las que fue testigo. En un primer tiempo, se nos expone un paisaje marcado por un despojo total (“en aquel paisaje donde solo había / un sol ya en ocaso”) reflejando el del personaje, que lleva como solo equipaje su “desesperanza”. La tercera estrofa, marcada por la contemplación de los alrededores por el protagonista, reposa en la estructura anafórica y restrictiva “ya no”, introduciendo la imposibilidad de restituir el paisaje original mediante los recuerdos del personaje, debido a la violencia de la destrucción que ocurrió. Los epítetos “borrados” y “arrasado” expresan una noción de vacío que va aumentando con los “canaletazo[s]”¹⁴⁵ que da el remero, marcado por una pérdida existencial (“iba dejando trozos de su vida”). El campo semántico que marca la cuarta estrofa introduce la omnipresencia de la violencia y de la muerte (“tantas masacres”, “cuerpos mutilados”, “cruel violencia”) mientras las relaciones antitéticas entre la impureza del agua teñida de rojo y las enumeraciones de frutas, verduras, cereales típicas del Pacífico, símbolos de vida, se condensan en un verso central, “cosechas de muerte”, en la quinta estrofa. A continuación destaca una nueva acumulación de

¹⁴⁴ El canaleta es un remo.

¹⁴⁵ Por los canaletazos se entienden los golpes que se dan con el canaleta.

acciones marcada por una gradación verbal (“cayó”, “cesaron”, “se hundió”, “se ahogaron”, “se quemó”) que lleva al hemistiquio “y hoy reina el espanto” que expresa la dimensión totalizante de la destrucción. En un segundo tiempo, la llegada del personaje al ámbito urbano es marcada por la enumeración “sin su río, sin su tierra / sin su mar y sin sus sueños” que da cuenta de la importancia del desarraigo cultural y vital que sufre. El poema concluye sobre la imposibilidad para el sujeto de agarrar el olvido, y la pérdida del “alma” que provoca esa experiencia traumática colectiva que afecta también al conjunto de su comunidad. Por tanto, Lorena Torres restituye el valor del territorio en la historia de los afrocolombianos, siendo este en el centro del proceso identitario reivindicativo que alimenta su escritura creativa y que encontramos también en “Siempre presentes” (anexo 6: 214), un poema que celebra la resiliencia de las poblaciones negras colombianas y sus luchas por el reconocimiento de sus derechos. A lo largo de sus siete estrofas, las figuras de repetición y de énfasis ilustran la dimensión propiamente política del poema. Por ejemplo, el reiterado uso de “Quisieron” para dirigirse indirectamente al agente opresor permite, al designar un sujeto indefinido, concebir la opresión, la discriminación y la marginación encarnadas en mecanismos sociales e históricos vigentes tanto en la época colonial como en la época contemporánea (“Quisieron borrar nuestras huellas... / ¡y hoy somos miles de miles”), enmarcando así el poema en un tiempo indefinido. Se destaca el uso de una puntuación expresiva y reiterada, donde los puntos suspensivos dejan lugar a las exclamaciones, haciendo resaltar el carácter memorial de ese poema de resistencia, con su función de recordar el dolor sufrido por los antepasados de los afrocolombianos y presentarlos como referentes (“pero el cuerpo, cansado, desnudo / y maltratado por el látigo... ¡volvió a levantarse!”). De hecho, la anáfora “volver a” que marca las exclamaciones ilustra la idea de una lucha continua y de sus actitudes resilientes. Además, la utilización repetitiva del pronombre posesivo “nuestras” no solo permite unir una comunidad bajo un estigma identitario común, sino también insistir en la importancia de las riquezas culturales de las poblaciones negras (“nuestras huellas”, “nuestras voces”, “nuestra historia”, “nuestra imagen”, “nuestra tierra”, “nuestro techo”, “nuestro rostro”). El empleo redundante del verbo “borrar” se asocia al de “silenciar”, “invisibilizar”, “destruir”, “desbaratar”, que afirma la voluntad de la voz poética de proponer un contra-discurso, una nueva historia que se opone al relato oficial propuesto por la hegemonía. Asimismo, la estructura paralela constituida por el uso de la conjunción “pero” en las tres primeras estrofas permite asociar el cuerpo y el alma con África, un tríptico simbólico que se acompaña de referencias reiteradas a la ancestralidad africana mediante las “huellas” y las “voces”, y la perpetuación de su herencia expresada en los “coros y ecos” y en el indicativo numérico “miles de miles”. Efectivamente, en la sexta estrofa se refiere al poblamiento

afrodescendiente mundial y la extensión de la diáspora mediante la fórmula restrictiva “no hay lugar en el mundo”, insistiendo en su presencia mundial. Por otro lado, la escritura de Lorena Torres demuestra que la tarea social y política de visibilización que sirve el ejercicio poético no solamente se expresa a través de lo reivindicativo, sino también mediante versos de otro corte, como lo erótico, que pueden servir la misma meta. “La negra Tomasa” (anexo 6: 215) es un buen ejemplo de ello: ese poema narrativo de dieciséis estrofas se basa en una analogía popular entre el sexo femenino y la piangüa, un molusco conocido en el litoral pacífico por su similitud con una vulva, que a veces libera una tinta roja que se aparenta a la menstruación. La descripción de Tomasa, la protagonista de relato, es precedida del determinante “la”, reforzando el carácter oral y popular del poema, que se confirma con la abreviatura oral “pa los raiceros”. La descripción de las herramientas que usa para piangüar, es decir para pescar la piangüa, refuerza también esa dimensión de cotidianeidad. Luego, la “carta de Jacinto” que recibe la protagonista es el elemento desencadenante que permite hilar la metáfora erótica asociada con ese molusco: “le hace agüita la boquita” en la séptima estrofa da lugar en la octava a un humorístico giro de situación: “la estará piangüando él”. Ese acto toma una dimensión territorial al relacionarse con el entorno vegetal y natural en el que se enmarca la visión de “los cuerpos de dos negros”: “gaviotas enlazadas”, “agua”, “raíces nuevas y viejas”, “el mangle de mi tierra”. Asimismo, la intervención de la voz poética (“miren como se menean”) añade al relato un valor de auto-referencia y de auto-representación a esa escena protagonizada por dos cuerpos negros. Por último, la introducción de la dimensión étnica y ancestral en ese relato erótico se encarna en el valor simbólico del placer sexual, que la poeta define como un remedio al dolor por sus virtudes curativas. En efecto, ambos personajes “se olvidan de las cadenas, del yugo y de la opresión” que caracterizan la experiencia postraumática sufrida por los descendientes de africanos que fueron esclavizados. Además, las “cadenas” se reflejan en la paranomasia formada con la “cadencia” de los cuerpos negros que “retumba como tambor”. De ahí que la “sangre que hierve” aparece en los versos de Lorena Torres tanto como reacción al deseo como al ritmo, con el recuerdo de las luchas pasadas que “se lleva en el color”. Por lo tanto, el color de la piel aparece como el elemento esencial en el que fusionan el recuerdo de la resistencia frente a la esclavitud y la pasión, el deseo físico que presenciamos en el poema.

IV. 2- El prólogo de la antología y sus tendencias uniformistas

Por lo tanto, el análisis de los recorridos y de las obras de siete poetas seleccionadas en la antología permite constatar, desde una perspectiva sociológica y literaria, la pluralidad de los discursos que emanan del contenido poético de *¡Negras somos!*. En efecto, bien vemos que

esos proyectos estéticos y políticos ilustran procesos creativos complejos que se posicionan frente a una serie de temáticas desde lugares de enunciación distintos, que no se resumen únicamente al territorio o a la diáspora africana. Las reivindicaciones sobre la negritud, cuando aparecen, son expresadas desde la sensibilidad particular de cada una de las narradoras. Cuando miramos en el detalle, constatamos que se trata de un conjunto heteróclito de poéticas que serían difíciles de categorizar según rasgos escriturales comunes, aunque a veces se enfrentan de manera similar a ciertas problemáticas. A continuación, partiremos de los comentarios precedentes para proponer un análisis minucioso de la introducción de *¡Negras somos!*. Examinaremos cómo son representadas las mujeres negras productoras, confrontando el discurso de los antólogos con las características respectivas de las obras y analizando “la visión de la poesía, de las autoras afrocolombianas, de la subjetividad femenina que está legitimando la antología” (Díaz Muñoz, 2018: 201). Siguiendo una lectura lineal del texto introductorio, empezaremos explorando su primera parte en la que se presentan el contenido de la antología y sus metas, y se proponen tres vertientes para interpretar las expresiones poéticas compiladas. Luego nos focalizaremos en la teoría que los autores desarrollan para analizar las obras, destacando sus límites y evaluando cómo se formulan las tentativas de categorización de esas escrituras.

IV. 2.1- Primeras pistas de interpretación: acercamiento diferencial y reduccionismos.

En primer lugar, abordaremos la manera como Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano justifican y orientan ese trabajo de compilación proponiendo algunas pistas de interpretación de su contenido poético. Ante todo, se debe destacar que el prólogo de *¡Negras somos!* se enuncia mediante el propósito de visibilizar y promocionar las obras de las escritoras afrocolombianas. Tal propuesta reivindicativa sobresale particularmente en un apartado titulado “Una nueva perspectiva poética” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16), en el que los compiladores proclaman su intención de “llenar un vacío en lo que respecta a la presencia de las poetas afrodescendientes, en la producción literaria colombiana”. De hecho, formulan su meta en esos términos:

[...] considerar el gran impacto, no solo regional sino global, por el hecho que en nuestro país, se esté presentando un verdadero auge poético, con una masa crítica de magníficas poetas colombianas, profesionales en su oficio, con una procedencia étnica africana común. (Cuesta y Ocampo, 2008: 16)

Asimismo los autores declaran que las poetisas presentadas en la selección “están subvirtiendo con su obra el vetusto canon masculino impuesto por los poetas hombres-alfa, dominantes en esta llamada Atenas suramericana” (Cuesta y Ocampo, 2008: 17). La postura “anti-canon”¹⁴⁶ de los autores se expresa en esa frase como una oposición a la hegemonía masculina que domina el campo literario a escala continental. Además, en las frases iniciales del prólogo se propone una enumeración de antologías publicadas entre 1975 y 2005 con tal de exponer el estado de la inclusión de los poetas afrocolombianos en distintas obras (Cuesta y Ocampo, 2008: 13). Se menciona primero *Diosas en bronce* (1995) de Teresa Roza-Moorhouse, luego *Poesía de autoras colombianas* (1975) de Eddy Torres, *21 años de poesía colombiana* (1964) de Oscar Echeverri Mejía y Alfonso Bonilla Maar, *Antología de poesía colombiana* (1997) de Rogelio Echevarría, *La historia de la poesía colombiana* (1991) editada por la Casa Silva, y por fin la antología *La palabra poética del afrocolombiano* (2001) de Hortensia Alaix de Valencia. El interés de esa presentación radica en que se precisa la cantidad de poetas negros incluidos en cada volumen, aunque las obras no son presentadas de manera cronológica y que no se explica ni se justifica su elección. Por otro lado, tampoco se detallan las características ni la orientación de esos discursos antológicos, ni se abordan las razones que explican la marginación histórica de las producciones de escritores negros en la historiografía colombiana. A continuación, la manera de presentar el Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo también supone algunas reflexiones: si bien constituye un espacio de apertura importante para las autoras afropacíficas, no puede ser definido como la génesis de esas poéticas. Por tanto, concebir el Museo Rayo como “el único espacio de Colombia en donde se respeta la voz de las mujeres poetas afrocolombianas, en todo lo que ellas aportan de novedoso a la poesía de la mujer, y a la poesía colombiana” (Cuesta y Ocampo, 2008: 14) podría ser matizado. En el discurso de los antólogos, el Encuentro de Poetas Colombianas es designado como una puerta de entrada al mundo letrado, siendo “una de las verdaderas fuentes de un proceso de integración” (Cuesta y Ocampo, 2008: 14) al origen de la nueva consideración de la que gozan las poetas negras como “verdaderas creadoras, dentro de la poesía colombiana” (Cuesta y Ocampo, 2008: 15). Se omite entonces el papel de esas creadoras en las tradiciones culturales de su región y las colectividades en las que evolucionan, como el respaldo y la visibilidad de los que gozaban sus obras a nivel comunitario y regional. Tal omisión puede reflejar la lectura tradicional desde la que se interpreta la aparición de las manifestaciones literarias que encontramos en *¡Negras somos!*: la lectura de los antólogos valoriza la entrada de esas expresiones al mundo letrado mediante una

¹⁴⁶ Guiomar Cuesta Escobar, entrevista del 15 de enero de 2019 en Bogotá.

visión binaria del sistema literario colombiano dividida entre lo oral y lo escrito que parece ignorar su complejidad. Siguiendo parámetros de comprensión propiamente eurocentrados, esa perspectiva amplia el desfase y nutre las tensiones entre las producciones literarias y culturales periféricas y la concepción de la literatura impuesta por las autoridades estéticas. Efectivamente, en vez de cultivar la diversidad de formatos de las manifestaciones orales y escritas comprendidas en el sistema literario colombiano o los procesos de hibridación y sincréticos que los unen, categoriza las producciones según sus posibles relaciones con las tradiciones orales (en la que se incluyen las obras de *¡Negras somos!*) o según su proximidad con la cultura letrada. De ahí que esa perspectiva tiende a generar reduccionismos en el momento de considerar las tradiciones orales del Pacífico como línea de interpretación principal para entender las poéticas compiladas. Constatamos primero que la oralidad se concibe ante todo como un legado ancestral y étnico, y no como una particularidad cultural propia de la región del Pacífico¹⁴⁷. Con lo cual, para explicar las características fonéticas de la obra de Candelario Obeso los compiladores se refieren a las tradiciones orales de Ruanda y de Kenya (Cuesta y Ocampo, 2008: 18) con tal de ilustrar el proceso de legación de “realidades ancestrales subyacentes en el lenguaje humano” (Cuesta y Ocampo, 2008: 19) que ocurrió mediante el proceso diaspórico. Además, las tradiciones orales del Pacífico se analizan desde un solo prisma, el de la “la frecuencia rítmica” (Cuesta y Ocampo, 2008: 19) mediante la enumeración (Cuesta y Ocampo, 2008: 30) de los ritmos en pies de las principales manifestaciones musicales y dancísticas del Pacífico colombiano (el patacoré, el arrullo, el alabao, el bunde¹⁴⁸, los salves, el currulao, la caderona, la bambara negra). No obstante, el acercamiento a esas expresiones culturales mediante su dimensión rítmica impone grandes limitaciones en momentos de contextualizar esas diferentes poéticas: al mismo tiempo que reduce el valor cultural, social y político de esas tradiciones orales, invita a plasmar sus particularidades rítmicas en los poemas expuestos en *¡Negras somos!* operando una folclorización¹⁴⁹ del conjunto y demostrando el uso de un método de interpretación que tiende

¹⁴⁷ Análisis que podemos encontrar en el libro de Sergio Mosquera 2017, *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica* (2017), y los artículos del Adrian Farid Freja de la Hoz “La décima: transmutación cultural y musical. De la poesía “artificiosa” y culta a la poesía oral, tradicional y popular” (2012) y del etnomusicólogo Michael Birenbaum Quintero “Las poéticas sonoras del Pacífico Sur. Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano” (2010) y “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad” (2009).

¹⁴⁸ El bunde es un baile acompañado de flautas, tambores, sonajeras, carrasca. También es un instrumento de crítica social porque bailadores cantan versos de contenido social y político (Ortiz, 2007: 223).

¹⁴⁹ Por folclorización entendemos, como lo enuncia Javier Reynaldo Romero Flores en “De la *extirpación* a la *folklorización*: a propósito del *continuum* colonial en el siglo XXI” (2016): “la *folklorización*, instalada en el sistema de relaciones intersubjetivas, es un dispositivo que activa la enajenación de las representaciones y las prácticas desconectándolas de sus historias y procesos locales, produciendo su fragmentación, su discriminación

a uniformizar los rasgos de dichas escrituras. Por tanto, la presentación de las tradiciones orales de la región pacífica y el discurso general de los compiladores parecen orientados por una visión que tendería a mostrar que existen dos formas de entender la poesía: “aquella marcada por el ritmo y la musicalidad (la poesía afro) y otra poesía, donde la percusión no se hace evidente, y, por ende, prosperaría un análisis de mayor abstracción y profundidad” (Díaz Muñoz, 2018: 203). Y de igual manera, el análisis propuesto está marcado por la necesidad de institucionalizar las obras presentadas, mediante la celebración de su integración en el espacio letrado (simbolizado por el Museo Rayo). Por otro lado, el recorrido de las diferentes vertientes de esa “nueva perspectiva poética” presentado a continuación (Cuesta y Ocampo, 2008: 16) resulta también problemático. Esa genealogía cuenta con tres fuentes de influencia principales: la obra de Candelario Obeso, el Renacimiento de Harlem e Hispanoamérica, el movimiento de la Negritud y el movimiento negrista. Más adelante, los compiladores nos proponen un listado de “algunos poetas hombres afrocolombianos, activos en el siglo XX” (Cuesta y Ocampo, 2008: 26): Jorge Artel, Miguel A. Caicedo, Helcías Martán Góngora, Manuel Zapata Olivella, Juan Zapata Olivella, Hugo Salazar Valdés y Alfredo Vanín Romero, seguido de una segunda enumeración donde figuran autores menos conocidos¹⁵⁰. Sin embargo, las diversas fuentes de inspiración mencionadas por las siete poetisas con las que nos entrevistamos concuerdan poco con las enunciadas por Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano (ver anexo 5). Por supuesto se reconoce la presencia notable de Miguel A. Caicedo, Helcías Martán Góngora y Hugo Salazar Valdés, o Jorge Artel en el caso de María Teresa Ramírez, en el imaginario de muchas poetisas. No obstante, si la importancia de Candelario Obeso a nivel nacional y la del Renacimiento de Harlem, del Negrismo y de la Negritud a nivel internacional es indudable, no figuran entre las principales inspiraciones de las autoras. Además, la manera como se abordan esas diferentes vertientes es discutible. Por ejemplo, la obra de Candelario Obeso es introducida por un breve apartado sobre la tradición oral de los países africanos de Ruanda y Kenya: las “tonalidades suaves y fuertes de las letras” que los antólogos encuentran en los versos de Candelario Obeso son, según ellos, “especialmente definitivas en varias lenguas africanas, tales como el kynuaruandés (Ruanda)” (Cuesta y Ocampo, 2008: 20). No obstante, Silvia Valero afirma que si bien se considera a Candelario Obeso como un “precursor de la “poesía negra””

y la selección de algunas, muy pocas, para “envolverlas” con otra estética hasta convertirlas en mercancía. De esta forma, la *folklorización* se constituye en un *dispositivo* de dominación orientado en función de los beneficios de un determinado proyecto que responde al patrón global de poder.”

¹⁵⁰ Alos Rojas, Oscar Maturana, Natanael Díaz, Cristóbal Valdelamar, Pedro Licona, Ciro Edgardo Cortez Villegas, Guillermo Portocarrero, Hernando Revelo Hurtado, Anibal Arias y Fabio Arias, Medardo Arias Satizabal, Guillermo Tovar Torres, Hector Eduardo Luna Hurtado (Cuesta y Ocampo, 2008: 26-27).

en Colombia (Valero, 2013: 22) y que el campo académico intentó apostar por la presencia de una consciencia étnica en sus textos, el poeta nunca hacía referencia ni reivindicaba alguna relación entre su obra literaria y sus antepasados africanos (Valero, 2013: 30). Con lo cual, destacamos una tendencia a interpretar diferentes textualidades provenientes de contextos y de lugares de enunciación distintos de acuerdo con un criterio étnico, en este caso buscando vincular algunas culturas africanas con la dicción y el ritmo de la estética obesiana. Asimismo, la referencia a otros movimientos literarios protagonizados por escritoras negras adopta a veces un tono de idealización que enfatiza lo étnico: sobre las obras de las poetisas afrocubanas Nancy Morejón y Georgina Herrera se escribe que “su poética se explica dentro de la actualidad de la Revolución cubana, como descendiente de un África legendaria y mítica” (Cuesta y Ocampo, 2008: 22), y a propósito de Exilia Saldaña que “[s]u calidad de gran poeta es la expresión de sus raíces afrocubanas” (Cuesta y Ocampo, 2008: 23). Se constata por tanto una casi sistemática referencia a la etnicidad y a la ancestralidad, sin que esa lectura sea justificada o ilustrada por argumentos concretos o extractos de las obras. Por otra parte, destacamos la casi ausencia de referencias femeninas colombianas citadas en este prólogo: las únicas que aparecen son estadounidenses, cubanas y brasileñas¹⁵¹. La sección dedicada a los autores afrocolombianos no consta de ninguna mujer, ni siquiera de la maestra Teresa Martínez de Varela que pertenece a las figuras más reconocidas de la historia de la literatura del Chocó. A este respecto, Eliana Díaz Muñoz (2018: 204) señala que “sujetar estos trabajos poéticos, en exclusiva, a la tradición de la poesía negrista y de la Negritud de la cual los investigadores señalan en su mayoría a representantes masculinos, supone ignorar otras posibles fuentes de donde se han nutrido las voces antologadas”. De igual modo, detenerse en las trayectorias de las diferentes poetisas no solo permite comprobar la variedad de influencias que nutren sus obras, sino también identificar “redes locales y regionales entre los trabajos poéticos” (Díaz Muñoz, 2018: 204) mediante su implicación a veces común en organizaciones sociales o en talleres y otras actividades literarias (ver anexo 5), que efectivamente pueden representar fuentes de inspiración para las autoras. Por último, los antólogos cierran el recorrido de esas vertientes con una “interpretación para efectos de esta antología” que permite reunir las bajo un determinante común. Según los autores, “todas ellas, en mayor o menor grado, y a lo largo del siglo XX, se encuentran como dialéctica de intención poética, en los autores afroamericanos de todo nuestro continente” (Cuesta y Ocampo,

¹⁵¹ Son enumeradas primero Angelina Weld Grimké, Jessie Redmon Fauset, Gwendolyn Bennett para el Renacimiento de Harlem, Gwendolyn Brooks, Maya Angelou, Sonia Sánchez, Nikki Giovanni, Rita Dove para las escritoras estadounidenses contemporáneas. Luego se refiere a Nancy Morejón, Georgina Herrera, Exilia Saldaña para Cuba y Cecilia Meireles, Henriqueta Lisboa, Adelia Prado, Olga Savary, Renta Palloyini y Marly de Oliveira para Brasil (Cuesta y Ocampo, 2008: 22-23).

2008: 25), una dialéctica que Josu Landa conceptualiza como “transignificación”. Tal concepto se fundamentaría en “un campo de realización poética en el que se interrelacionan específicamente –es decir, según situaciones únicas- una comunidad, unos valores, unos procesos [...] alrededor de un eje, el texto con intención poética” (Cuesta y Ocampo, 2008: 26). Aunque esa interpretación podría prestarse a poemas con una fuerte línea social (“Siempre presentes” de Lorena Torres, “Ya no más con ese cuento” de María Teresa Ramírez o “Desesperanza” de Mary Grueso), presentar la “transignificación” como una herramienta de comprensión del conjunto de los poemas recogidos es cuestionable: por ejemplo, en ciertos poemas intimistas de Dionicia Moreno y en el estilo de Sonia Truque, que se nutre del género negro, el texto no aparece como un eje alrededor del cual se vinculan una comunidad, unos valores o unos procesos ni consta de una intención poética como tal. Por tanto, esa lectura nos parece contradictoria con la heterogeneidad de las apuestas estéticas (Díaz Muñoz, 2018: 204) presentadas en la obra. Esa contradicción se debe a los requisitos que imponen el discurso antológico y la posición específica de los compiladores, que guían al lector y explican su trabajo de selección proponiendo una interpretación del corpus. En la primera parte de ese prólogo, la etnicidad, la ancestralidad africana y la transmisión de las tradiciones orales son presentadas como rasgos que permiten justificar la voluntad de los antólogos de colmar el “limbo canónico” (Guzmán, 2009: 93) que afecta históricamente las producciones poéticas de las autoras negras. El claro énfasis en lo étnico concuerda con el acercamiento diferencial adoptado por los autores en esa tarea de visibilización que genera ciertos reduccionismos, por ejemplo cuando se trata de distinguir rotundamente esas poéticas de la literatura canónica, con tal de vincular esas expresiones con movimientos literarios protagonizados por escritores negros pero que no forzosamente corresponden con las fuentes de influencia universales que nutren las obras de las productoras.

IV. 2.2- La preponderancia del ritmo anfibraco: ¿una teoría marcada por la folclorización y la exotización?

Esa lectura se manifiesta también en la segunda parte del prólogo, es decir en la teoría que los antólogos desarrollan para analizar las poéticas reunidas en *¡Negras somos!*. Según Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano (2008: 45), en los poemas analizados “[l]a preponderancia del ritmo anfibraco (ta TA ta) representa un nuevo aporte de la dicción afro a la poética castellana”. Exponiendo ese análisis como una “primera aproximación” (Cuesta y Ocampo, 2008: 45) y una hipótesis de trabajo que debería ser comprobada, los compiladores apuestan por la presencia sistemática de ese pie formado por tres sílabas, una

larga entre dos breves, en el conjunto de las obras que contiene la antología. El ritmo anfíbraco sería la marca principal de la dicción y de la sonoridad africana por sus semejanzas con el ritmo del tambor (Cuesta y Ocampo, 2008: 45). De acuerdo con los autores, aparecería como un rasgo común a las escrituras poéticas del Pacífico y sería “la principal característica musical y étnica común [...] a la tradición de los afrodescendientes colombianos” (Cuesta y Ocampo, 2008: 29). Sin embargo, esa apuesta viene acompañada de comentarios que reducen la función memorial y ética del tambor a una consideración puramente rítmica, dejando de lado que:

en él se vehiculan una memoria del pasado anterior a la empresa colonial y posterior a ella, la escala axiológica de la comunidad y las actuales dinámicas de aproximación e interacción con el mundo letrado, con las diferentes construcciones de identidad, nación y ciudadanía. (Díaz Muñoz, 2018: 203)

Tal simplificación¹⁵² acaba nutriendo una visión exótica y esencialista de los saberes de las comunidades afrodescendientes que no se distingue mucho del discurso de Manuel Ayala Poveda en su *Manual de literatura colombiana* (1984)¹⁵³:

Ya que todo este ritmo se involucra y nace en el lenguaje y pronunciación de su gente y de su propia identidad, en la utilización de la onomatopeya y palabras musicales inventadas, y en sonidos ricos en sensualidad y de percusión propias y naturales, que nacen de lo profundo del ser y que llevan a la armonía del ancestro africano, trasladado a un nuevo mundo. (Cuesta y Ocampo, 2008: 29)

Efectivamente, podemos remarcar que los antólogos presentan las producciones poéticas del Pacífico colombiano bajo una línea naturalista (“percusiones propias y naturales”) y mística (“de lo profundo del ser”, “palabras musicales inventadas”), resaltando unas supuestas marcas de “sensualidad” que no es sin recordar las “cadencias del alma” (Ayala Poveda, 1984: 99) que Manuel Ayala Poveda encontraba en los versos de Candelario Obeso. No obstante, el desfase entre ambos comentarios radica en la mención a la ancestralidad africana, que aparece en *¡Negras somos!* como uno de los criterios que legitima la producción de las escritoras negras. Asimismo, podemos vincular esa presentación idealista y romántica de las culturas afrocolombianas con la portada elegida por los mismos antólogos. En la caratula figura el

¹⁵² Según los autores, “el pulso del ritmo es como un tambor (presente o imaginario, consciente, inconsciente o supraconsciente, visible o invisible) que hace mover los pies sobre la tierra. Marca con ello el compás del palpito de las palabras, dentro de las frases” (Cuesta y Ocampo, 2008: 27).

¹⁵³ Recordamos que Manuel Ayala Poveda escribía sobre la obra de Candelario Obeso que “folclor y localismos se dejan sentir en estos versos sinceros y melancólicos. Su lirismo está arraigado en la ternura y la dulzura. Nada artificial exhalaba su poética” (Ayala Poveda, 1984: 98).

personaje caricaturesco de Nieves, inventado por la ilustradora caleña Consuelo Lago. Fue publicada por primera vez en el diario *El País* de Cali el 15 de marzo de 1968 y luego apareció en *El Espectador*, *La Prensa*, *El Colombiano*, y *Cromos*. En 2018, Consuelo Lago contó en *El País* que “[s]e me ocurrió crear a Nieves, un personaje que veía en mi casa todos los días en Cali, las muchachas jóvenes, llenas de vida, que hacían mil cosas, que nos ayudaban en todo” (Peláez R., 2018). En efecto, Nieves era originalmente una joven empleada doméstica que, al ser objeto de una tutela emitida por Pascual Charrupi, representante de la FEDEPRAN (Fundación para el Desarrollo de la Raza Negra) en 1997, se volvió una estudiante en filosofía de la Universidad del Valle. Pese a que la ilustradora recusara toda intención discriminante, es interesante interpretar esa polémica como el choque entre dos discursos: el discurso activista del movimiento étnico emergente de los años 1990, y el paternalista y racial de una élite blanca (Cunin, 2003). Según Elisabeth Cunin (2003), la controversia emanó del hecho de que Nieves, a pesar de tener un “papel de conciencia política nacional” pone también en valor un “estigma nacional” simbolizando la “raza negra” en su conjunto de una manera esencialista por sus rasgos simplificados, su estatuto de empleada doméstica, sus características físicas y psicológicas (su color de piel, su necedad, su buen humor) y culturales (mediante su ropa y su lenguaje). La antropóloga estima que la caricaturista transmite una “visión característica de la elite vallecaucana”¹⁵⁴ y un discurso dominante sobre el otro. Por consiguiente, es interesante comparar ese análisis con los comentarios de ambos antólogos sobre la elección de la portada, un dibujo “especial y exclusivamente” (anexo 10) concebido por Consuelo Lago para la caratula de *¡Negras somos!*. Según Guiomar Cuesta, quien se encargó de elegir la ilustración con el objetivo de “hacerle homenaje a una mujer como Consuelo, de la clase alta de Cali, blanca, que le apostó a las mujeres negras y las ha posicionado en una forma extraordinaria” (anexo 10). La editora añade:

“Nieves” es [un] símbolo de la mujer negra del Pacífico colombiano, por lo tanto, sabía que las poetas se sentirían identificadas y muy a gusto con esta “Nieves”, puesto que es una estudiante de Filosofía, opina sobre todos los temas, nacionales e internacionales, pone el dedo en la llaga y crea controversia. (anexo 10)

No obstante, esta posición se vio fuertemente cuestionada por las poetas a las que pudimos entrevistar, que a menudo insistieron en el carácter racista y discriminatorio de tal personaje caricaturesco. En todos casos, la elección de una ilustración de Consuelo Lago como portada

¹⁵⁴ En las palabras de Elisabeth Cunin, “une vision caractéristique de l’élite vallecaucana”.

no hace unanimidad entre los diferentes actores que obraron por la concepción y la realización de *¡Negras somos!*. El desajuste entre los compiladores y las productoras culturales suscita interrogaciones y expresa un desfase entre sus posiciones respectivas, que se refleja también en la poca posibilidad de intervención de las poetas en el proceso de edición de la antología. El hecho de que los compiladores valoren elogiosamente a Nieves, personaje caricaturesco emblemático y controvertido en Colombia, parece ilustrar la vertiente naturalista que destaca en la introducción de *¡Negras somos!* que asocia las diferencias culturales “a características específicas de la alteridad (Segarra, 2000: 74), especificidades construidas y “naturalizadas” por la misma acción colonizadora” (Díaz Muñoz, 2018: 203). Por tanto, la distancia que se expresa entre ese discurso y el contenido poético de la obra, como los desacuerdos que suscita su portada, parece ilustrar las tensiones entre experiencias y posiciones distintas en el campo literario colombiano que separan los compiladores de las mismas creadoras. De ahí que se dibujan los límites de una iniciativa cultural y editorial enunciada en nombre de la necesaria visibilización de las producciones de las escritoras negras del Pacífico, revelando más bien la pervivencia de un discurso impregnado de estereotipos que no profundiza realmente la variedad de estéticas y de temáticas abordadas por las obras y las expone desde la percepción de la cultura letrada y eurocentrada. Más adelante, esas marcas de exotización y la folclorización toman otra dimensión en el momento de la aplicación de la teoría de los antólogos a las obras. En esa etapa de la demostración se comprueba que una interpretación únicamente centrada en el análisis rítmico de los poemas comporta limitaciones. Efectivamente, los compiladores escogen centrarse en la “geometría de la estructura poética” (Cuesta y Ocampo, 2008: 29), dejando de lado los elementos funcionales (“la medida silábica y la tipología lineal del verso, la rima y la tipología de la rima, las diferentes formas poéticas presentadas”) y el lenguaje poético (“dicción, imagen, temática, alusión, aliteración, repetición, y los diferentes géneros explorados”). Tal elección lleva a presentar el contenido poético de la antología de manera superficial. De hecho, como lo apuesta Eliana Díaz Muñoz, se “escinde nuevamente este cuerpo plural de propuestas estéticas” omitiendo toda referencia a “las visiones de mundo, imágenes, temáticas recurrentes como mujeres provenientes de geografías y situaciones sociales particulares” (2018: 203). En otras palabras, se intenta definir o categorizar esas obras mediante una focalización en la dicción y la estructura rítmica de los poemas, eludiendo los diferentes espacios desde los cuales se enuncian las propuestas estéticas presentadas, y de ahí la diversidad de miradas sobre temáticas múltiples como el deseo, la representación de los cuerpos, la maternidad, el amor, el ámbito urbano, la comunidad, los vínculos con África, la explotación de los territorios, el desarraigo, la emigración, la muerte (Díaz Muñoz, 2018: 208). Por tanto,

al marcar la predominancia de la dicción sobre el contenido temático no se refiere al contenido social y político de algunos poemas y a las propuestas reivindicativas que se enuncian en ellos, ignorando de cierto modo “variadas lecturas de las estrategias de violencia y dominación que recaen sobre los cuerpos colonizados” (Díaz Muñoz, 2018: 209). De hecho, el estudio propuesto en las “Anotaciones sobre el ritmo en pies, de algunos poemas de las poetas afrocolombianas de esta antología” (Cuesta y Ocampo, 2008: 34) consta de un carácter netamente redundante: efectivamente, la interpretación rítmica de los extractos de los poemas¹⁵⁵ es seguida de comentarios en los que se enfatiza casi sistemáticamente el “ritmo del tambor”, o de los “pies sobre la tierra”, el “galopar del poema”. Por ejemplo, en las poéticas de Lucrecia Panchano y de Elisa Posada de Pupo se nota: “Con esta combinación se hace, a nuestro parecer, *galopar* el poema, que va adquiriendo más ritmo” (Cuesta y Ocampo, 2008: 34) y “*Al galopar de los anfibracos*, lo modera el trocaico inicial de la tercera línea” (Cuesta y Ocampo, 2008: 35). En el verso de Mary Grueso “Y negra me hizo Dios” se encuentra un final de poema “con un golpe seco de un *tambor rotundo interior*, en un pie agudo” (Cuesta y Ocampo, 2008: 36). En el caso de las hermanas Truque (Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque y Colombia Truque Vélez), se remarca pese a un “toque más clásico” (Cuesta y Ocampo, 2008: 37) o “un amplio conocimiento de la poesía castellana clásica” (Cuesta y Ocampo, 2008: 38) “el trasfondo rítmico de los *tambores lejanos*”, los “ritmos internos” (Cuesta y Ocampo, 2008: 37) o que “los *tambores internos* le dan ritmo especial a muchos de sus poemas” (Cuesta y Ocampo, 2008: 38). “Ña caderona” de Jenny de la Torre Córdoba se encuentran “*tambores siempre dispuestos a hacernos vibrar* con el ritmo de su voz poética”, mientras que en “Tit, tit, tet” de Julia Simona Guerrero y “La muerte” de Sayly Duque Palacios destaca el ritmo del tambor como el “sonido de *los pies sobre la tierra* del poema” o “el golpe de *los pies sobre la tierra*” (Cuesta y Ocampo, 2008: 40) una metáfora reiterada en el análisis de “Currulao” de Elcina Valencia Córdoba. Por fin, en “Atarrayando el olvido” de Lorena Torres Herrera se remarca el nacimiento “desde la vibración del corazón, en cada músculo, el ritmo marcado por el *tambor sagrado*” (Cuesta y Ocampo, 2008: 43) mientras en “Beso con lengua” de María de los Ángeles Popov se encuentra el “pálpito orgásmico de tambores [...] tan característico de las *danzas africanas*” (Cuesta y Ocampo, 2008: 44). Ese vistazo permite comprobar la carencia de una mirada crítica y

¹⁵⁵ Como en el caso de los cantos tradicionales del Pacífico, se presenta la interpretación rítmica de los poemas de la siguiente manera (Cuesta y Ocampo, 2008: 36):

¿Por qué me dicen morena?	ta TA / ta TA ta / ta TA ta
Si moreno no es color	TA / ta TA ta / TA TA / ta TA
Yo tengo una raza que es negra	TA TA ta / ta TA ta / ta TA / TA ta
Y negra me hizo Dios.	ta TA ta / ta TA ta / TA

profundizada sobre los extractos poéticos analizados que implica “la fórmula simplista de la reproducción de ritmos afros” (Díaz Muñoz, 2008: 212). Además, la superficialidad de esa lectura no solamente proviene de la focalización en un análisis puramente rítmico de los poemas, sino que pudimos comprobar que las propias escritoras o bien no tienen conocimiento del ritmo anfibráco o bien si lo conocen no están de acuerdo con la transcripción que proponen los antólogos. Según Guiomar Cuesta Escobar, Alfredo Ocampo Zamorano “descubrió el ritmo anfibráco al leer sus poemas en voz alta y al escuchar los ritmos de la música del Pacífico y del Caribe” (anexo 10). Además, si pudo escuchar a algunas poetas recitar y declamar su obra por medio del Encuentro de Poetas Colombianas, de todas maneras “el solo escuchar a las poetas no fue suficiente para deducir el ritmo anfibráco” (anexo 10). Por tanto, se discierne la exclusión de las productoras en la misma concepción del análisis de las obras: la ausencia de diálogo con los antólogos acerca de sus procesos de escritura explica la parcialidad de esa interpretación que, por su carácter redundante y homogeneizante, parece desconectada de “las experiencias disímiles de las ‘mujeres’ negras ficcionalizadas” (Díaz Muñoz, 2018: 212) y narradas en las obras.

Por tanto, revisar las diferentes etapas de la demostración expuesta en el prólogo de *¡Negras somos!* nos invita a desarrollar algunas consideraciones. Teniendo en mente que se presentaba la “geometría de la estructura poética” del poema como “la principal característica musical y étnica, común [...] a la tradición de los afrodescendientes colombianos” (Cuesta y Ocampo, 2008: 29), proponemos volver sobre la terminología empleada a principios de la introducción. Se menciona un “tipo de trabajo poético” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16), un “fenómeno poético” que, a pesar de la individualidad “bien marcada” de cada una de las poetas encarna “una revolución en el actual canon poético prevaleciente en los círculos literarios, tan cerrados y excluyentes, de nuestro país” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16). En el centro de tal revolución estarían los “valores autóctonos” (Cuesta y Ocampo, 2008: 17) de las poetas presentadas. El empleo de varias formulaciones enunciadas en singular (se habla de “un” tipo de trabajo y “un” fenómeno poético) confirma la intención de los compiladores de caracterizar esas manifestaciones poéticas. De hecho, evidenciar la preponderancia del ritmo anfibráco en las diferentes formas escriturales de *¡Negras somos!* conlleva a su circunscripción en una única variable étnica (Díaz Muñoz, 2018: 211). Su teoría permitiría vincular las obras y las experiencias de escritoras que se fundan en procesos identitarios muy distintos: por ejemplo Mary Grueso Romero es heredera de las tradiciones orales del litoral Pacífico, originaria de

Guapi e hija adoptiva de Buenaventura y Sonia Nadhezda Truque, que nació en Buenaventura pero fue criada en Bogotá, estudió en Barcelona y se inspira tanto de la literatura norteamericana y europea como de las grandes obras tradicionales colombianas para escribir. El ritmo anfíbraco uniría también los versos de Dionicia Moreno Aguirre, quien escribe poesía sentimental e intimista desde su lugar bonavorense y los cuentos de Amalia Lú Posso Figueroa, que desde Bogotá recuerda su infancia quibdoseña y narra las historias de los aguaceros, de las mujeres y de la cultura chocona. Por tanto, analizar esas producciones poéticas desde el solo enfoque rítmico es discutible, puesto que presenta la oralidad como una particularidad étnica que representaría el único prisma de interpretación posible de las obras. Además, comentar los versos de siete escritoras con las que intercambiamos sobre sus propios procesos escriturales nos permitió comprobar lo difícil que resulta intentar imponer un determinante común a esas expresiones. Efectivamente, aunque las recurrencias de algunas temáticas (el entorno ambiental y natural de la región pacífica, sus particularidades culturales, el cuerpo femenino, las comunidades afropacíficas e indígenas) y la importancia de las reivindicaciones sociales (la dimensión memorial del proceso escritural, las remembranzas de la esclavitud y de la travesía del Atlántico por sus antepasados, el conflicto armado, el desplazamiento, la pobreza y el hambre, la defensa de las mujeres) permiten establecer semejanzas más o menos estrechas entre algunas obras, estas se deben también a una pertenencia a un contexto cultural y geográfico, un compromiso social o un ámbito profesional a veces común, más que a su pertenencia étnica. Por otro lado, más allá de las limitaciones que impone esa lectura, que silencia sus contenidos e imposibilita discernir las características de las obras, la teoría de los antólogos no se fundamentó en un diálogo con las productoras, lo que fragiliza su interpretación. Por tanto, la metodología empleada por los compiladores agudiza la distancia entre su posición en el campo literario, que se ubica más cerca de la institucionalidad, y la de las escritoras. De ahí que las tentativas de definición bajo las que se las presenta oscurecen unos propósitos “anti-hegemónicos” para desvelar más bien la voluntad de visibilizar esas obras invisibilizando a las propias productoras, o visibilizándolas bajo ciertas condiciones, intentando categorizar y definir sus procesos escriturales.

CAPITULO V

La configuración actual de las relaciones entre cultura hegemónica y culturas periféricas

Comentar las obras de las poetisas afrocolombianas del Pacífico para intentar definir las, trazando sus vertientes y exponiendo sus características parece por tanto una tarea compleja y arriesgada. En efecto, al alzar el ritmo anfibraco en calidad de rasgo común de veintiuna expresiones poéticas distintas, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano proponen una lectura que puede ser criticada por su superficialidad o por los reduccionismos que comporta, ya que privilegia lo étnico para diferenciar esas obras de otras manifestaciones poéticas. De hecho, la investigadora Eliana Díaz Muñoz cuestionó ese análisis en su artículo “Antología de mujeres poetisas afrocolombianas: una revisión de las políticas editoriales en torno a lo ‘afro’” (2018: 213):

La Antología nos entrega un material provechoso y abundante, pero sin revisar críticamente los fundamentos de su escogencia: unas voces de “mujeres negras”, cuyas construcciones alternativas del género y la etnicidad han sido borradas, fracturadas; una poesía escrita (y no oral o visual), cuya mayor garantía es la de reproducir un ritmo auténticamente “afro”; una poesía que si bien es rica en el abordaje de temáticas y de visiones de mundo, se le presenta al lector como destematizada y despolitizada.

Por tanto, a pesar de enunciarse bajo un propósito reivindicativo de visibilización de las producciones culturales periféricas, ese acercamiento diferencial es cuestionable cuando supone establecer una visión normativa de esas producciones. Además, el desfase entre la interpretación genérica de los compiladores y la variedad de las escrituras compiladas en *¡Negras somos!* nos lleva a otras interrogaciones: más allá de uniformizar una polifonía de estilos y de sensibilidades particulares, pretender categorizar y caracterizar las obras podría limitar lo que realmente pueden escribir siendo escritoras “negras” o “afrocolombianas” y por tanto cuestionar su legitimidad para escribir. Por tanto, la propuesta teórica de los antólogos se inserta en un debate académico más amplio, en el que se discute el uso de clasificaciones vinculadas con la afrodescendencia para designar el conjunto de la producción literaria de autores y autoras negros, y las representaciones de la alteridad que vehiculan. Por añadidura, intercambiar acerca de los posibles rasgos definitorios de las escrituras “negras” incluye una reflexión sobre la manipulación de esos rasgos en el marco de los proyectos culturales patrocinados por el Estado, que buscan promover las obras de escritoras “afrodescendientes”. El empleo de esa calificación, por sus connotaciones políticas, sociales e históricas marcadas,

el acercamiento diferencial y étnico que comporta, nos conduce a analizar la inserción de las producciones de esas escritoras dentro de la cultura letrada. Por tanto, la quinta y última parte de este trabajo consistirá en estudiar cómo se están redefiniendo las relaciones entre la cultura hegemónica y las culturas periféricas en el marco de ese debate más amplio, en el que intentaremos ubicar la antología *¡Negras somos!* y las interrogaciones que suscitó a lo largo de nuestro estudio. En primer lugar, comentaremos diferentes teorías que buscan normalizar las literaturas producidas por escritores afrocolombianos, examinando sus metas e, ilustrándolas con el contenido poético de *¡Negras somos!*, probaremos sus límites. Se tratará luego de evaluar los riesgos que comportan las categorizaciones y las conceptualizaciones vinculadas con lo étnico: aunque sirven de herramientas teóricas, su carga política necesita que sean manejadas con cuidado, lo que nos llevará a acercarnos al concepto de literatura afrocolombiana y a sus orígenes. Además, estudiaremos la aparición y el uso de “lo afrocolombiano”, y las representaciones de las poblaciones negras colombianas que transmite esa categoría social y étnica. Por fin ampliaremos la reflexión y analizaremos las políticas culturales recientes del Estado que actúan en favor de la visibilización de las obras de las escritoras afrocolombianas emergentes y las ambigüedades de esas acciones inclusivas, examinando cómo se formula hoy en día el discurso hegemónico respecto con esas textualidades.

V. 1-¿Derretir el canon mediante la normalización de las producciones literarias marginadas?

En primer lugar, analizaremos varios discursos que definen las características de las obras literarias de las poblaciones negras y se insertan en la actual “batalla cultural contra el sentido común perpetuado por la tradición literaria” (Valero, 2018). Bajo el término de “discurso” entendemos el significado que le da Michel Foucault (1971: 12) según quien “el discurso no es solamente lo que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, mediante lo que luchamos, el poder que buscamos obtener”¹⁵⁶. En efecto, los discursos normativos sobre las literaturas producidas por autores negros anhelan romper con el “episteme eurocentrado” (Valero, 2018) que caracteriza el canon literario colombiano. Sin embargo, la creación de una brecha con tal de asentar esas producciones literarias, tanto en el ámbito académico como en el mercado del libro o el sector editorial, se hace mediante la manipulación de un vocabulario específico que condiciona su representación. Con lo cual partiremos de las afirmaciones enunciadas en el prólogo de la antología *¡Negras somos!* y

¹⁵⁶ En las palabras de Foucault (1971: 12), “le discours n’est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s’emparer”.

cuestionaremos la tendencia de los compiladores en reunir las obras poéticas compiladas bajo la denominación “movimiento”. Después, vincularemos esa interrogación con el enfoque adoptado por Yesenia Escobar Espitia en su ensayo *La génesis de la literatura afrocolombiana en la poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel* (2012), en el que afirma que la borrosidad del significado “literatura afrocolombiano” ha contribuido a la invisibilidad de esas obras en la historiografía nacional, y busca por tanto determinar sus características. Se tratará por fin de situar el planteamiento de Yesenia Escobar Espitia respecto con otras investigaciones que revisan o reevalúan las nociones estudiadas en su ensayo.

V. 1.1- Sobre el uso del término “movimiento”.

En *¡Negras somos!*, las referencias de los antólogos a manifestaciones culturales como los “impresionistas franceses”, los “poetas románticos alemanes o ingleses”, el “jazz de Nueva Orleans” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16) y movimientos precedentes como el del Renacimiento de Harlem en Nueva York, del Negrismo antillano y de la Negritud francófona ilustran su pretensión a unir las obras de la antología bajo un indicador común. De hecho, el empleo del singular en formulaciones como “un tipo de trabajo” o “un fenómeno poético” (Cuesta y Ocampo, 2008: 16) no solamente ilustra esa tendencia uniformista sino que, mediante declaraciones enfáticas como “¡Lancemos la obra de estas mujeres poetas colombianas, diosas de piel negra, a un mundo globalizado y evolucionado!” (Cuesta y Ocampo, 2008: 17) tiende a presentar el prólogo de la antología como un manifiesto que suele anunciar la creación de un movimiento literario y enunciar su protocolo o sus rasgos. Según Régis Debray (1994), un manifiesto designa “toda declaración escrita publicada para (o por) una nueva escuela o tendencia estética, con la doble condición de que concierna un colectivo (reunión, grupo o movimiento) y que sea prospectiva”¹⁵⁷. Precisamente, en el caso de esas obras poéticas, la existencia de una “escuela o tendencia estética” como tal es discutible: por ejemplo, la poeta María Teresa Ramírez y el investigador Darío Henao niegan la calificación “movimiento”. *¡Negras somos!* ilustra “la constatación de que esas expresiones, por diversas vías, están emergiendo”¹⁵⁸ pero que de ninguna manera podrían presentarse como un movimiento estético. Según María Teresa Ramírez, se trata una “nueva forma de expresión que estaba oculta y que

¹⁵⁷ En palabras de Régis Debray (1994): “toute déclaration écrite publiée par (ou pour) une nouvelle école ou tendance esthétique, à la double condition qu’elle concerne un collectif (réunion, groupe ou mouvement) et qu’elle soit prospective”.

¹⁵⁸ Entrevista a Darío Henao el 6 de febrero de 2019 en Cali. No obstante, puede ser cuestionable hablar de voces emergentes cuando la producción de algunas escritoras, aunque no sea conocida en el centro del país, no es de data reciente.

se ha ido regando, multiplicándose en la comunidad pero cada poeta trabaja por su cuenta”¹⁵⁹. Si la poeta define el Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo como “el punto de unión” de una parte de las escritoras, “no hay una unificación, un planeamiento, unas reglas de comportamiento ante el gobierno”¹⁶⁰ que podría unir esas propuestas bajo un solo denominador político y estético. Aunque el conjunto de las productoras que conocimos¹⁶¹ comparte la opinión de María Teresa Ramírez, la demostración de Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano procura apostar por el nacimiento de un movimiento poético. Efectivamente, definir el ritmo anfíbraco como un rasgo común de las expresiones compiladas en *¡Negras somos!* permite probar su carácter innovador y caracterizarlas como movimiento, es decir el “desarrollo y [la] propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética” (DRAE). Sin embargo, las escritoras que protagonizan ese nuevo auge de expresiones poéticas, no solamente en la región pacífica sino también en la costa del Caribe y en el centro del país, nunca expresaron su voluntad de integrar una tendencia estética común proclamada bajo un estilo definido o unas reivindicaciones determinadas. Por añadidura, un movimiento se inscribe en una continuidad artístico-literaria, es decir que cada uno sería continuador de otros que lo preceden, negando ciertos de sus aspectos y retomando o transformando otros, instaurando con ellos una relación dialéctica (EcuRed, 2012). Sin embargo, la gran diversidad de las fuentes de inspiración de esas obras, que varían según las experiencias personales de las autoras, sus recorridos de vida o el contexto geográfico en el que se inscribe su escritura, imposibilita situarlas respecto con otro movimiento artístico literario. De la misma manera, referirse a la Negritud francesa, al Renacimiento de Harlem o al Negrismo como vertientes de ese conjunto de obras diversas mientras que no son referencias para todas las escritoras impide que se establezca una relación dialéctica con esos movimientos. En otras palabras, la iniciativa de juntar a un cierto número de escritoras a partir de una época dada con el objetivo de visibilizar sus producciones no puede originar la formación de un movimiento poético como tal, teniendo en cuenta que el trabajo de crítica, de interpretación o de discusión sobre esas obras queda de momento muy limitado, y

¹⁵⁹ Entrevista a María Teresa Ramírez el 3 de febrero de 2019 en Cali.

¹⁶⁰ *Idem*.

¹⁶¹ Remarcamos que Mary Grueso Romero afirma la conformación de un movimiento pero sin realmente referirse al concepto literario propiamente dicho, sino más bien a la aparición de un grupo de mujeres poetas que muestran sus visiones del mundo a través de sus escrituras, mediante sus entornos y sus pensamientos sobre el mundo afro. En palabras de la escritora: “A mí me parece que es un movimiento lo que tenemos, porque no tenemos nada. Entonces ahora nos hemos reunido un grupo de mujeres negras y vamos a trabajar desde la literatura para mostrar al otro que nosotros tenemos nuestras capacidades y tenemos nuestra poesía y no copiando a ellos, sino nuestras propias ideas de lo que es una poesía, a partir de nuestras vivencias. Entonces es un movimiento de poetas negras que está mostrando sus creaciones literarias porque antes no había” (entrevista del 9 de febrero de 2019 en Buenaventura).

que en la introducción de *¡Negras somos!* puede ser considerado como incompleto, constando solamente de un análisis rítmico que elude sus contenidos y sus características propias.

V. 1.2- ¿Qué es la literatura afrocolombiana?

Por otra parte, también podríamos apostar que la falta de discusión alrededor de las obras producidas por escritores y escritoras negros se debe a su marginación por la historiografía nacional y el poco interés de la crítica. El hecho de que nunca hubo un movimiento literario o cultural protagonizado por artistas afrodescendientes en Colombia tiene su origen precisamente en las tensiones que caracterizan históricamente las relaciones entre la tradición cultural y literaria eurocéntrica, y las culturas periféricas o menores (Deleuze y Guattari, 1975: 29), como en los numerosos retos enfrentados por los productores negros para difundir sus obras. De ahí que surjan hoy en día tentativas desde la academia para definir esas expresiones literarias con tal de darles más espacio dentro del panorama cultural colombiano. Esa nueva efervescencia fue propiciada por la entrada muy reciente del militantismo afrodescendiente en el ámbito académico, que se inspira obviamente en las primeras grandes teorías y reivindicaciones enunciadas por los militantes e investigadores afro-estadunidenses a partir de los años 1960 (Valero, 2013: 18). No obstante, la tarea de caracterizar esas expresiones es problemática, como lo muestran las ambigüedades y las limitaciones de la demostración de Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano, y origina complejos debates dentro de la academia. En la introducción de su trabajo *La génesis de la Literatura Afrocolombiana en la poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel*, Yesenia Escobar Espitia (2012: IX) propone poner fin a la opacidad del significado de “literatura afrocolombiana” con tal de establecer una genealogía de las literaturas actuales producidas por autores negros y plantear las bases de una historiografía afrocolombiana. En este caso, el argumento no consiste en interrogar la existencia de un movimiento literario “negro” como tal (o, en el caso de *¡Negras somos!* de un movimiento poético formado por escritoras negras), sino presentar los rasgos definitorios de la “literatura afrocolombiana”: dos planteamientos que, si bien se enuncian desde posiciones y ámbitos distintos, abordan las mismas problemáticas. Yesenia Escobar Espitia recusa primero el uso de ese concepto para designar “todas las producciones literarias de los escritores afrodescendientes o de ‘raza negra’, sin importar si comparten o no elementos comunes dentro de su escritura o si pretendieron inscribirse dentro de una expresión literaria que conllevara la misma ideología” (2012: 1). Más bien declara que:

la literatura afrocolombiana comprende toda la poesía, narrativa y teatro, producidos generalmente por afrocolombianos, que procuran mantener una conexión histórica con

África, preservar sus vínculos ancestrales, reivindicar su identidad y emplear creativamente el lenguaje para liberarse de la opresión cultural que surgió junto a la opresión física de sus ancestros. (2012: 12)

Además, con tal de establecer sus características, la investigadora sitúa las obras de Candelario Obeso y Jorge Artel en la génesis de esa literatura, sin olvidar de mencionar la tradición oral de los pueblos afrodescendientes esclavizados en Colombia. Por tanto, acercarse a las poéticas respectivas de esos dos autores permitiría definir una expresión que se manifiesta en autores contemporáneos “para validar su autenticidad e independencia de otras expresiones literarias” (2012: IX). En segundo lugar, la investigadora desarrolla su propuesta teórica y define la literatura afrocolombiana inspirándose de los “elementos específicos sobre la caracterización de la literatura afroamericana” que Magdalena Vallejo Álvarez teoriza en *Identidad afroamericana y victimización femenina* (2007). No obstante, el argumento no aplica esos criterios a producciones actuales. Por tanto, nos parece interesante convocar las siete obras poéticas estudiadas en el capítulo IV de este trabajo para profundizar esa demostración teórica.

- Primero, se evoca la “presentación del sujeto afrocolombiano como protagonista”, en el sentido de que “se aborda un sujeto que se representa a sí mismo, descolonizado, que habla con voz propia, sin exotismo, ni caricaturas, ni objetualización de su figura” (Escobar Espitia, 2012: 15). Efectivamente, en las obras de María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Lorena Torres Herrera, la voz poética se enuncia desde la condición de mujer negra (en poemas como “Negra soy” de Mary Grueso, “Tambores de Mascalla” de María Teresa Ramírez, “La negra Tomasa” de Lorena Torres), que muchas veces también tiene una posición de protagonista en el poema. En los versos de Dionicia Moreno Aguirre (“Cena servida”) y Elcina Valencia Córdoba (“Anhelos n°2”), la identidad étnica del sujeto femenino no está tan presente. En cuanto a la representación del cuerpo femenino negro o al ejercicio de auto-representación como tal, puede ser ilustrado con sensualidad o mediante la re-apropiación de tópicos exotizantes (en “La negrita” de María Teresa Ramírez). Por otra parte, la escritura de Sonia Nadhezda Truque no ilustra ni se enuncia desde el sujeto afrocolombiano. En el caso particular de Amalia Lú Posso Figueroa, ser mestiza no impide que sus narraciones sean protagonizadas por mujeres negras. De hecho, según Margarita Krakusin (Ortiz, 2007: 208) varios críticos afro-estadunidenses como Richard Jackson, Laurence Prescott y Watson Miller “afirman que el escritor blanco pone de relieve la sensualidad del negro descuidando otras de sus características y virtudes” pero “es precisamente este atributo

de la mujer afrocolombiana del Pacífico lo que se destaca en la obra de Posso Figueroa para darle su fuerza y su originalidad”.

- Segundo, Yesenia Escobar Espitia (2012: 15) hace referencia a que la temática racial sea un elemento recurrente de la poesía o narrativa estudiada. Según la investigadora, esa característica designaría el “problema de la discriminación racial como fenómeno social y cultural, la identificación del individuo como sujeto afro-diaspórico y la transposición del concepto de lo ‘negro’ o ‘afrodescendiente’ a una esfera positiva”. En efecto, corresponde con la mayoría de las obras que estudiamos, excepto la de Sonia Truque. No obstante, recordamos que la temática racial, cuando aparece en los poemas, se expresa siempre desde una posición particular, un ámbito geográfico y cultural retratado de manera distinta y sobre todo, mediante herramientas estilísticas y representativas diversas: con una dimensión más intimista en la obra de Dionicia Moreno, bajo una variable erótica en la poesía de Elcina Valencia, mediante la transcripción de elementos culturales orales en la escritura de Mary Grueso Romero o las referencias recurrentes a la ancestralidad africana en los versos de María Teresa Ramírez. Amalia Lú Posso Figueroa, por su parte, si no trata directamente de la discriminación racial como fenómeno social y cultural, sí presenta la transposición del concepto de lo “negro” a una esfera positiva, por ejemplo al retratar al personaje de Adelaide con imágenes novedosas que invierten las connotaciones negativas asociadas al color de piel negra.
- Luego, la investigadora define “la comunidad afro-descendiente como mundo de ficción” que se encarnaría en “la construcción de una atmósfera que le es muy particular al afrocolombiano y que recoge su cosmovisión”, y que no se reduciría a un espacio geográfico (Escobar Espitia, 2012: 16). Sería compuesto más bien de “elementos comunes entre sus prácticas culturales y las de cualquier pueblo afro en el mundo” (lo que se denomina también bajo el término de “Muntú”). Las conversaciones que tuvimos con María Teresa Ramírez nos permiten comprobar que su obra consta efectivamente de los rasgos enunciados por Yesenia Escobar Espitia. En el caso de Mary Grueso Romero, la diáspora africana no aparece tanto como lugar de enunciación: la poeta no conscientiza ni expresa el concepto de “Muntú”¹⁶², y su obra tiene un carácter colectivo que no se vincula de manera sistemática con el continente africano. Por otro lado, Elcina

¹⁶² Que sí aparece en “Canto mágico” de María Teresa Ramírez (anexo 6: 178).

Valencia y Amalia Lú Posso Figueroa se referencian a un espacio geográfico particular, el litoral pacífico, el Chocó, pero no conceptualizan el África como “tierra madre”. Dionicia Moreno, aunque expresa claramente una solidaridad étnica en sus poemas más sociales, tampoco propone la cosmovisión afrodescendiente como temática poética.

- Además, el sincretismo cultural, que implicaría en la literatura afrocolombiana “una continua referencia a África, pero también a esa cultura común de origen africano que además tiene una influencia caribeña, indígena y mestiza” (Escobar Espitia, 2012: 16) tampoco se encuentra de manera unánime entre esas siete obras. Se expresaría por medio de la alusión a santos cristianos y a orishas africanos o “prácticas religiosas que combinan creencias orientales y occidentales” (Escobar Espitia, 2012: 17). Obviamente, la obra de María Teresa Ramírez le otorga un espacio importante (en “Canto para mulecones” o “Canto mágico”) cuando aparece también en los poemas de Mary Grueso Romero, aunque sea de forma más alusiva y puntual (en “Orishas”). El fenómeno de sincretismo cultural destaca también en “Adelaide, la de Mozart” de Amalia Lú Posso Figueroa mediante la analogía entre la música clásica europea y la música chocoana. Por otra parte, Dionicia Moreno Aguirre hace referencia a la condición de las mujeres indígenas en el poema “Negra”.
- A continuación, “la originalidad en la narrativa y el lenguaje de la poesía” es enunciada como otra característica de la literatura afrocolombiana, que significaría según Yesenia Escobar Espitia trasladar “a la escritura elementos del habla como la tonalidad, la acentuación y la entonación, representando gráficamente, sin llegar a hacer una transcripción fonética, rasgos dialectales o tendencias fonético - fonológicas propias del habla afrocaribeña o afrochocoana colombiana” (Escobar Espitia, 2012: 19). En efecto, encontramos esos rasgos en los versos de María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Lorena Torres Herrera. En cambio, la oralidad se manifiesta de otra manera en las obras de Elcina Valencia Córdoba y Amalia Lú Posso Figueroa (por ejemplo mediante las estructuras anafóricas y las repeticiones) y no marca las obras de Sonia Truque o de Dionicia Moreno.
- En cuanto a la “expresión de una realidad cultural y social diferenciada” según la que “la literatura afrocolombiana busca romper los imaginarios o estereotipos que han subvalorado su cultura, empoderando sus prácticas culturales y sociales, para lograr un reconocimiento de los valores propios de su cultura, pero también un respeto y

aceptación de sus identidades” (Escobar Espitia, 2012: 20) destaca claramente en las obras de Mary Grueso (“Negra soy”), María Teresa Ramírez (“Ya no más con ese cuento”) o Lorena Torres (“La negra Tomasa”) y de manera más implícita y no tan reivindicativa en los cuentos de Amalia Lú Posso. Además, Elcina Valencia Córdoba promueve en sus poemas el folclore y la cultura musical y dancística de la costa pacífica (en “Currulao”).

- Si la obra de Sonia Truque tampoco contaba con ese último rasgo, presenta en efecto “la problemática de la marginalidad social como una denuncia en sus obras” (Escobar Espitia, 2012: 20). Según Yesenia Escobar Espitia, la literatura afrocolombiana es “un importante escenario de denuncia, una forma de resistencia o un compromiso social”, lo que los escritores “dejan ver en sus obras” (Escobar Espitia, 2012: 20) y que destacamos en menor o mayor medida en las obras de esas siete poetisas. La terminología “denuncia, forma de resistencia, compromiso social” se podría emplear para designarlas en su mayoría (las de Mary Grueso, María Teresa Ramírez, Lorena Torres y Elcina Valencia), aunque Dionicia Moreno parte más bien de lo íntimo para ir hacia lo social. En el caso de Amalia Lú Posso, la marginalidad social no se expresa a través de un escenario de denuncia sino más bien como el marco de las intrigas de sus cuentos, que sea alusiva (en el libro de cuentos *Vean vé, mis nanas negras*) o más pronunciada (en su primer cuento “Atrato, el río tiene la palabra”). Por otro lado, Sonia Truque no considera que su obra tenga una dimensión social como tal¹⁶³, sino que su escritura se enmarca en un contexto específico, bogotano urbano en el que predomina la violencia, que la escritora explora mediante su gusto por la literatura policíaca.
- Por último, Yesenia Escobar Espitia (2012: 21) considera que “la presencia del ancestro constituye el aspecto más significativo de esta expresión literaria [...] en la misma forma como se invocan los Orishas y la madre, cada poema o narración conforma un homenaje al abuelo y la abuela esclavizados”. Sin embargo, la ancestralidad no es una temática tan presente en las siete obras que estudiamos, aunque ocupe un espacio importante en las poéticas de Mary Grueso Romero (en “Negra soy”, “Contando el cuento”, “Zumbo Zurungo”) y María Teresa Ramírez (“Tambores de Mascalla”, “Canto mágico” o “Addis Ababa”), tanto mediante referencias a los orishas como a las figuras simbólicas de los abuelos, que aparecen en algunos versos de Dionicia Moreno (“Recobrando el pasado”),

¹⁶³ Entrevista con Sonia Nadhezda Truque el 25 de enero de 2019 en Bogotá.

de Lorena Torres (“Siempre presentes”) y de Elcina Valencia (“La madre Tierra”), pero son ausentes de las obras de Sonia Truque y de Amalia Lú Posso Figueroa.

En resumidas cuentas, según la propuesta de Yesenia Escobar Espitia y las ocho características que definirían la literatura afrocolombiana, solamente Mary Grueso Romero y María Teresa Ramírez podrían ser consideradas como productoras de poesía “afrocolombiana”. Teorizar ese concepto con precisión y presentarlo como una categoría analítica específica y restringida de acuerdo con criterios étnicos permitiría darle un tratamiento mayor dentro de la historiografía y de la crítica literaria. No obstante, esa perspectiva no parece unánime dentro del campo académico: en 1999, Laurence Prescott escribía que “[t]ampoco todo autor va a tratar asuntos relacionados directamente con la cultura y la problemática de los grupos negros, o de una manera obvia. No por eso, sin embargo, debe excluirse de la nómina afro-colombiana” (Prescott, 1999: 557), de ahí que el ensayo de Yesenia Escobar Espitia provee una respuesta interesante a ese posicionamiento teórico. En todos casos, estudiar detalladamente su demostración permite constatar la dimensión irremediamente excluyente que comporta todo trabajo de clasificación, aunque sea en vista de una mayor inclusión de ciertas literaturas en la historiografía nacional. Con lo cual, asistimos a un fenómeno paradójico que consiste en cuestionar la tradición eurocéntrica y su protagonismo en las dinámicas discriminatorias que caracterizaron el discurso historiográfico mediante otros o nuevos procesos de exclusión. Aunque se trate de considerar la literatura afrocolombiana “no como un producto encasillado dentro de un determinismo biológico, sino como una expresión artística que arroga una ideología, la idiosincrasia de un pueblo [...] y crea la memoria existencial de toda una colectividad” (Escobar Espitia, 2012: 1), tales planteamientos teóricos comportan el riesgo de homogeneizar producciones distintas y de unificar estilos particulares marginalizando las expresiones literarias que se distinguirían totalmente de esas nuevas conceptualizaciones.

V. 2- Los peligros de las categorizaciones

Los debates que suscitan esas nuevas categorías que surgen con la meta de visibilizar las culturas históricamente marginadas por la institucionalidad tendrían que ser considerados en el marco del cuestionamiento más general que dirige este trabajo, es decir como un indicador del estado de las relaciones actuales entre el discurso hegemónico o el canon tradicional, y las culturas periféricas o las literaturas menores. Por tanto, en un segundo tiempo profundizaremos lo que implica la instalación del término “afrocolombiano” en el discurso literario del ámbito académico colombiano desde principios del siglo XXI. Se tratará también de ampliar nuestras perspectivas con el fin de insertar esas consideraciones en el debate político y cultural más

general sobre lo “afro” como construcción teórica y presentar las interrogaciones que conlleva el reconocimiento de la multiculturalidad en Colombia.

V. 2.1- Herramientas teóricas y encasillamientos.

Primero, remarcamos que el planteamiento de Yesenia Escobar Espitia integra un conjunto de estudios que adoptan un enfoque similar. En 2011, Alain Lawo-Sukam llegaba a conclusiones muy semejantes en su artículo “(A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana”, ilustrando su demostración con extractos de las obras de Nicolás Guillén, Hugo Salazar Valdés, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Helcías Martán Góngora, Arnoldo Palacios y Mary Grueso Romero. De la misma manera, apuesta que “se percibe en sus obras una misma preocupación por el rescate y la celebración de la cultura afro-colombiana en su contexto local, sagrado y secular” (Lawo-Sukam, 2011: 41) o bien que “[a]demás del baile y la música, uno de los rasgos representativos de la identidad afro-colombiana es el lenguaje; una mezcla del español con rasgos fonéticos africanos” (Lawo-Sukam, 2011: 45), que “[l]a reafirmación de los valores afro-colombianos se evidencia en la conexión con África” (Lawo-Sukam, 2011: 47), o también que “[l]a valoración de la identidad negra pasa también por la descripción, la denuncia y el anhelo de cambiar las duras condiciones de vida del afrocolombiano” (Lawo-Sukam, 2011: 49). No obstante, destaca una variación conceptual entre ambos trabajos, puesto que Alain Lawo-Sukam busca examinar la apropiación de los postulados de la Negritud por la literatura afrocolombiana y su re-conceptualización según el entorno existencial de los autores sin definirlos como características propiamente dichas (Lawo-Sukam, 2011: 41), mientras que Yesenia Escobar Espitia presenta esos mismos criterios como rasgos determinantes de la literatura afrocolombiana. En todos casos, esas manipulaciones más contemporáneas del concepto de “literatura afrocolombiana” y las tentativas para configurarlo tienen su origen en otro contexto académico y político: en Estados Unidos, cuando numerosos investigadores empezaron a interesarse por las obras de autores negros latinoamericanos, entre los años 1970 y 1980. El despegue de esa atención se vincula con la influencia de los movimientos por los derechos civiles y el *black power* en el ámbito académico estadounidense, con “el establecimiento del afrocentrismo como marco teórico-metodológico y la posterior apertura de los departamentos de *black studies* en las universidades” (Valero, 2013: 18). Tres figuras protagonizaron esos estudios y emitieron las primeras grandes reflexiones sobre la literatura afrocolombiana: Richard Jackson, Marvin Lewis y Laurence Prescott. Asimismo, es interesante constatar que las problemáticas desarrolladas por los investigadores estadounidenses y colombianos desde los años 1970 hasta hoy en día tienen antecedentes un poco más lejanos.

Como lo recuerda Silvia Valero (2013), la tendencia en marcar étnicamente a los autores negros ya se cuestionaba en los años 1930. De hecho, en 1932 Jorge Artel afirmaba que:

[...] el hecho accidental de pertenecer un individuo a determinada raza no significa que sea la expresión intelectual o artística de ella. [...] Candelario Obeso [...] era también de color y sin embargo en sus versos no vibraba el imperativo de la raza en forma integral. (Artel, 1932: 6 cit. en Valero, 2013: 30)

Cuatro décadas después, Manuel Zapata Olivella declaraba que:

Candelario Obeso aparece proyectado, tal vez sin saberlo, por el proceso socioeconómico que nutre la literatura romántica y nativista en América. [...] Los poemas de afirmación a la raza reflejan el paternalismo que desatan las lágrimas en el negro al verse finalmente sin cadenas. (Zapata Olivella, 1977: 7 cit. en Valero, 2013: 30)

Según Silvia Valero (2013: 30), el autor buscaba una verdadera “consciencia étnica” en el poeta momposino. Por lo tanto, esas cuestiones atravesaron las pocas producciones críticas sobre las obras de los escritores negros colombianos del siglo XX, y en 1999 Laurence Prescott (1999: 556) señalaba que:

los que han tomado o abierto un camino que excluye la auto-referencia racial o que huyen de su reflejo étnico (e.g., Antonio José Cano, Francisco Botero), frecuentemente se han perdido dentro de la masa indistinguible de versificadores, terminándose en el olvido.

A modo de ilustración, el investigador parafraseaba también al autor Carlos Arturo Truque, según el que “‘el deber del escritor [negro] colombiano es revelar al mundo esa parte desconocida de su pueblo’, ya que ‘Sin este ingrediente es tarea inútil buscar la tan manoseada universalidad’” (Alvarez D'Orsinville, 1960: 353 cit. en Prescott, 1999: 556). Por tanto, si “no es obligatorio que la creación literaria de todo autor refleje siempre la situación particular de su clase, sexo o grupo étnico-racial” (Prescott, 1999: 558) tocaría preguntarnos si la auto-referencia racial no fue precisamente lo que permitió que ciertos autores negros destacaran en la historiografía colombiana, excluyendo a los que presentaban posiciones identitarias distintas. Por consiguiente, ¿acaso la crítica no tuvo un papel relevante en esos procesos de marginación, concentrando su interés en escrituras étnicamente marcadas? ¿Y esa diferencia de tratamiento acaso no habría desembocado en la definición de “lo escribible” (Valero, 2013: 27) para un

escritor o una escritora negra en el campo literario actual, según “una serie de tópicos que deben responder a la idea de unidad racial y étnica” (Valero, 2013: 14)? Varios estudios realizados por investigadores estadounidenses a partir de los años 1970 tienden a pensarlo, lo que tiene consecuencias sobre las herramientas analíticas utilizadas para teorizar la “literatura afrocolombiana”. Efectivamente, ese concepto está marcado por una “división taxativa entre “blancos” y “negros”” (Valero, 2013: 18) que correspondía con la perspectiva norteamericana regida por los *black studies* e influyó por ejemplo en las lecturas de Richard Jackson, que vinculaba las literaturas escritas por autores negros hispanoamericanos con el *black aesthetic movement*, el movimiento de estética negra (Valero, 2013: 19). Ya a mediados de los años 1970 Jackson operaba una separación rotunda entre las “estéticas blancas” y las “estéticas negras” de acuerdo con la perspectiva escritural de los autores (Valero, 2013: 19): ““Pienso que tiene más interés la literatura negra auténtica, es decir, la literatura escrita por negros en Latinoamérica más que la literatura latinoamericana sobre temáticas negras”¹⁶⁴ (Jackson, 1976: ix-x) porque esto permitiría un “mejor entendimiento del aspecto étnico, es decir, del nivel de consciencia negra”¹⁶⁵ (Jackson, 1976: x). Veinte años después el crítico llegó a definir a los escritores negros “auténticos” en su libro *Black writers in the American canon* (1997), anunciando que “[e]n este estudio intenté subrayar algunas de las características de las obras claves de 15 escritores negros hispánicos imprescindibles, en particular los que adoptan una perspectiva negra norteamericana”¹⁶⁶ (Jackson, 1997: 104 cit. en Valero, 2013: 19), un planteamiento teórico que recuerda el de Yesenia Escobar Espitia en 2012 acerca de la literatura afrocolombiana. De igual manera, al final de los años 1980 el crítico Marvin Lewis¹⁶⁷ intentó instaurar una “misma categoría étnicamente marcada” dibujando “un sentido de continuidad estructural y temática entre autores como Palacios, Truque, los hermanos Zapata y Artel” (Valero, 2013: 20). Por lo tanto, además de interrogar el alcance de tales lecturas que reposan en un solo aspecto de la identificación social los autores, es decir lo étnico (Valero, 2013: 21), se debería también considerar los límites de su adaptación al contexto colombiano actual (y la diversidad étnica que lo caracteriza), que trasciende los marcos teóricos en los que se emitieron esas interpretaciones. De hecho, esas observaciones tienen una importancia fundamental en el momento de considerar las perspectivas de las producciones literarias de los escritores y

¹⁶⁴ En palabras de Richard Jackson: “I believe there is more interest in authentic black literature, that is, literature by blacks in Latin America rather than in Latin American literature simply on black themes”.

¹⁶⁵ Según Jackson: “better understanding of the ethnicity factor; that is, of the level of black consciousness”.

¹⁶⁶ Según el autor: “In this study I have tried to highlight some of the features that make key works of 15 black Hispanic writers worth reading, especially to those with a black North American perspective”.

¹⁶⁷ En su libro *Treading the ebony path: ideology and violence in contemporary Afro-Colombian prose fiction* (1987) (Valero, 2013: 20).

escritoras negras colombianas, para que el concepto de “literatura afrocolombiana”, favorecido por una apertura en el ámbito literario desde la solidificación de su campo de recepción a principios de los años 2000 (Valero, 2013: 26), no se vuelva una categoría analítica unificadora y homogénea que borraría la pluralidad de experiencias insertas en las escrituras emergentes, como de los espacios de enunciación desde los cuales se expresan esas literaturas.

V. 2.2- La construcción teórica y política de lo afrocolombiano: ambigüedades del reconocimiento.

Por lo tanto, encontramos en los previos estudios estadounidenses sobre las literaturas “afrohispanoamericanas” una suerte de genealogía a la perspectiva genérica adoptada en el prólogo de *¡Negras somos!* acerca de las poéticas de las escritoras negras del Pacífico colombiano. Aunque es preciso reconocer el valor de esos trabajos como tareas críticas inaugurales, remarcamos su tendencia en “generalizar la especificidad” al eludir “[...] la extraordinaria diversidad de posiciones subjetivas, experiencias sociales e identidades culturales que componen la categoría ‘negro’” (Hall, 1995: 225 cit. en Valero, 2013: 22). Efectivamente, tanto en esos estudios donde se halla un hilo conductor entre varios escritores negros subrayando la línea étnica de su escritura como en la focalización de la interpretación de Alfredo Ocampo Zamorano en la dimensión rítmica de los poemas de *¡Negras somos!* destaca la intención de hacer confluir apuestas estéticas, variables políticas y social y representaciones ficcionales de un contexto socio-histórico bajo un determinante común. Esa genealogía se debe también a la instauración de la “literatura afrocolombiana” como categoría analítica en Colombia dentro de un contexto político e histórico específico en el que las ideas sobre “lo afrocolombiano” se cristalizaron. En efecto, entre los previos análisis estadounidenses de finales de los años 1970 y el discurso académico de los años 2010¹⁶⁸ la nueva Constitución de 1991 consagró el reconocimiento jurídico de la condición étnica de las poblaciones negras (Rojas, 2004: 159). Más particularmente, la Ley 70 de 1993, que desarrolla artículo transitorio 55 de la Constitución, presenta una definición de la “Comunidad negra” en el artículo 2°:

Es el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones y costumbre dentro de la

¹⁶⁸ En esa denominación incluimos las investigaciones previamente abordadas y los debates actuales acerca de la concepción de literatura afrocolombiana.

relación compo-poblado¹⁶⁹, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distinguen de otros grupos étnicos. (Ley 70, 1993)

Por tanto, desde el ámbito académico estadounidense “lo afrocolombiano” pasó a integrar un imaginario particular en el que se resaltan rasgos visibles para definir la condición de un grupo étnico, es decir una “población que posee, entre otros rasgos, una cultura, un territorio, una lengua, unas tradiciones y formas de gobierno ‘propias’” (Rojas, 2004: 159). Según Axel Rojas (2004: 159), la academia y la institucionalidad política tuvieron un papel fundamental en los discursos que protagonizaron la transición de lo “negro” a lo “afrocolombiano”. Sin duda el valor de esa transformación discursiva en el panorama social y cultural colombiano es innegable, porque como lo afirma Yesenia Escobar Espitia (2012: 5):

el reconocimiento de la afrocolombianidad tiene una incidencia en la visión que pueda tenerse de este grupo, desde una perspectiva histórica, ya que revalida su inserción en la historia y construcción de la nación, le asigna un estatus de ciudadanía, resignifica y redignifica su ancestralidad, así como sus valores sociales y culturales, y lo pone en las escenas políticas, económica, social y cultural, no sólo como actor clave en las luchas del pasado de la República, sino como agente del presente y arquitecto del futuro.

No obstante, aunque aparezca como una herramienta imprescindible en el paso de la invisibilidad a la visibilización de las poblaciones negras en la historia colombiana (Rojas, 2004: 160), cabe remarcar que la construcción de la categoría “afrocolombiano” se basa en un reconocimiento político y una indagación académica que se centran en “dos procesos históricos vividos por los hombres y mujeres negros/negras que llegaron a América y sus descendientes: la esclavización y el ancestro africano” (Losonczy, 1999 cit. en Rojas, 2004: 160). Con lo cual, aunque esa categoría y más específicamente la de “literatura afrocolombiana” se enuncien con una propuesta de derretir un canon institucionalizado y una memoria excluyente, su carácter homogéneo suscita interrogaciones sobre su real capacidad para representar la diversidad de las poblaciones negras y la manera como ellas conciben sus historias y sus identidades. Por ejemplo, cuando se considera que “se debe tratar de describir con claridad cuáles son esos valores culturales propios de la comunidad afrocolombiana que hacen que sus productos culturales, y en especial su literatura, constituyan una forma distinta de expresión dentro de las letras colombianas” (Escobar Espitia, 2012: 8), precisaría preguntarse de qué comunidad afrocolombiana estamos hablando, y en cuál contexto geográfico, ambiental, histórico, cultural

¹⁶⁹ Expresión que designa las relaciones entre campo y poblado.

y social se ubica la obra literaria de un escritor o una escritora negra, haciendo resaltar los límites que imponen las representaciones y conceptualizaciones académicas en el momento de la interpretación textual. Por lo tanto, se debería tomar distancia con el campo referencial relativo a las producciones “afrocolombianas”, puesto que resulta de un proceso complejo protagonizado por varios actores, desde “los activistas de las poblaciones ‘negras’, el marco jurídico desarrollado, el discurso científico —sociológico, antropológico” hasta los estudios previos de críticos literarios norteamericanos (Valero, 2013: 27) que legitimaron el empleo del término “afrocolombiano”. Según Silvia Valero (2013: 27), de ese proceso emergió una “configuración cultural dentro de lo que se conoce como ‘políticas de identidad’” que dio lugar a una serie discursiva específica en el ámbito literario. Dicho de otro modo, la terminología normativa de la que hablamos es el producto de necesidades, discusiones e intereses de un momento específico en el que se anheló describir y definir a una comunidad pre-existente, es decir las poblaciones negras (Valero, 2013: 27). Esa terminología se volvió clave en el marco de las políticas de reconocimiento de esas poblaciones, pero como toda categorización no consigue abarcar una diversidad inmensa de experiencias personales e identitarias. De ese mismo desfase resulta el posible carácter reductorio de los conceptos utilizados para designar las producciones literarias y culturales de esas poblaciones.

V. 3-Las productoras afrocolombianas frente a las concepciones oficiales de la alteridad

Por tanto, si consideramos que las perspectivas de las obras poéticas de las escritoras negras del Pacífico como las que encontramos en *¡Negras somos!* son condicionadas por su inclusión en el ámbito académico, las problemáticas precedentemente subrayadas deben llevar a adoptar una postura muy crítica en el momento de considerar los discursos (legislativo, político, académico, cultural) sobre las literaturas producidas por escritores y escritoras negras, ya que acabaron definiendo “los tópicos ‘escribibles’, las memorias seleccionadas y la toma de posición de algunos escritores y cierto sector de la crítica” (Valero, 2013: 27). Entre esos discursos resalta una retórica estatal e institucional reivindicadora de la alteridad y de la diversidad cultural en Colombia que se manifiesta por ejemplo a través de varias iniciativas que buscan valorizar los proyectos creativos (narrativos y poéticos) de autoras afrocolombianas emergentes. Por tanto, cerraremos este estudio evaluando las políticas culturales que visibilizan puntualmente esas producciones literarias desde principios de los años 2010, y más particularmente desde la proclamación del Decenio Internacional para los Afrodescendientes por la Asamblea General de la ONU, que se extiende desde 2015 hasta 2024. Examinando la aparición de nuevos textos y proyectos patrocinados por el Estado que se enuncian en nombre

de las políticas de inclusión cultural, intentaremos comprobar cómo se redefinen hoy en día las relaciones entre cultura hegemónica y culturas periféricas a través de una retórica institucional específica. Dicho de otro modo, se tratará de analizar la prolongación de los mecanismos excluyentes e históricos propios de esas relaciones destacando los espacios de poder que juegan detrás de los conceptos y las clasificaciones de carácter étnico (Valero, 2018).

V. 3.1- La promoción de la producción literaria de escritoras negras en las nuevas políticas culturales.

En primer lugar, recordemos que el actual Ministerio de Cultura, dirigido desde agosto de 2018 por Carmen Vásquez enuncia en su “Política de diversidad cultural” que los “esfuerzos son todavía insuficientes para crear una cultura de reconocimiento y respeto por la diferencia” (Mincultura). Por tanto, entre los principios relacionados con los pueblos y las comunidades afrodescendientes se afirma que:

En cumplimiento del principio de diversidad cultural, la política reconoce el aporte de los afrodescendientes a la construcción y riqueza cultural de la nación. Es, por tanto, una obligación del Estado y de la sociedad, en su conjunto, velar por la permanencia y fortalecimiento de esta diversidad. (Mincultura)

Esta propuesta, enfocada en la gestión y salvaguardia de su patrimonio cultural, incluye un apoyo especial a “las iniciativas de los consejos comunitarios, las redes culturales afrocolombianas y las organizaciones de mujeres”. Por añadidura, se anuncia en las condiciones de gestión de tal política el “[d]esarrollo de acciones con enfoque de género, que promuevan la equidad y contribuyan además a fortalecer la participación y el papel de las mujeres en la gestión y el ejercicio de los derechos culturales” (Mincultura). Con lo cual, esos requerimientos nos permiten situar la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*, publicada consiguientemente a *¡Negras somos!* en 2010, como una de las primeras iniciativas de visibilización en las que concuerdan variables de género y de etnicidad. En efecto, los dieciocho volúmenes de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana fueron difundidos en el marco de la celebración del Bicentenario de la Independencia, para el que el Ministerio de Cultura promovió una serie de actividades e iniciativas culturales que tenían como objetivo contradecir el aniversario del Centenario, marcado por la exclusión de las poblaciones periféricas o “minorías étnicas” (Díaz Muñoz, 2018: 199). Aquella publicación, inicialmente fomentada bajo el mandato de Álvaro Uribe y de la exministra de Cultura Paula Marcela Moreno incluso fue el objeto de un “relanzamiento” por parte de la Dirección de Poblaciones del Ministerio de Cultura

y la Fundación Color de Colombia en los inicios del Decenio para los Afrodescendientes, durante el segundo mandato de Juan Manuel Santos en 2015 (Color de Colombia, 2015). Asimismo se puede considerar como el punto de partida de varios proyectos lanzados por el nuevo gobierno de Iván Duque Márquez, que tomó posesión de la presidencia el 7 de agosto de 2018 y la actual ministra de Cultura Carmen Vásquez en el marco del programa “Mujeres afro narran su territorio – circuito creativo”. Lanzado a principios del año 2019, arrancó con la presentación de las obras de cinco escritoras de varias regiones de Colombia¹⁷⁰ en la Casa Cuervo el 28 de febrero de 2019, como inauguración de la Cátedra Herencia Africana 2019¹⁷¹ del Instituto Caro y Cuervo. La propia Ministra de Cultura anunció que “el Ministerio de Cultura emprendió un paquete de acciones con el firme propósito de fomentar la equidad para el desarrollo de las mujeres creadoras y productoras de expresiones culturales” (Caro y Cuervo, 2019). Asimismo, la edición XIV del Hay Festival de Cartagena de Indias, que tuvo lugar entre el 31 de enero y el 3 de febrero permitió que se presentara de nuevo el programa con la participación de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, un encuentro al que fueron invitadas treinta escritoras afrocolombianas originarias de distintas regiones del país. Según el Ministerio de Cultura:

“Mujeres afro narran su territorio” desarrolla una metodología basada en la edición comunitaria como eje transversal del programa, para crear comunidades narrativas donde las creadoras, editoras y lectoras/espectadoras oyentes estén en igualdad de condiciones para crear circuitos creativos con enfoque de empoderamiento en sus territorios. De esta manera se recupera la capacidad de la narración, la memoria y la identidad cultural. (Mincultura, 2019a)

Consecuentemente, el programa ocupó un lugar central en la Feria Internacional de Bogotá, entre el 26 de abril y el 6 de mayo de 2019. En esa ocasión, dieciséis escritoras fueron invitadas para participar en varios conversatorios, charlas y lecturas como “La marca de África”, “La herencia, el presente y la palabra”, “Mujeres Afro en las urbes colombianas”, “Visiones del Pacífico”, “De liberaciones femeninas y otras historias”, “Escritura Afrofémina: desobediencia, resistencia y autoafirmación” o “Literatura de género en el postconflicto” (Mincultura, 2019a).

¹⁷⁰ Mary Gueso Romero, de Guapi; Dorina Hernández Palomino, de San Basilio de Palenque; Dora Isabel Berdugo Iriarte, de Cartagena; Natalia Santiesteban Mosquera, de Bogotá y Dinah Orozco Herrera, de Barranquilla.

¹⁷¹ Según el Instituto Caro y Cuervo, la Cátedra Herencia Africana es liderada por el Ministerio de Cultura y el Instituto Caro y Cuervo desde 2016 en el marco del Decenio Internacional para los Afrodescendientes promovido por la ONU. Su objetivo sería “visibilizar a las comunidades afrodescendientes de Colombia, impulsar su crecimiento y participación mediante un diálogo intercultural horizontal” (Caro y Cuervo).

Por último, se anunció a finales de mayo de 2019 la creación de una “beca exclusiva para mujeres afrocolombianas, negras, raizales y palenqueras que quieran publicar sus trabajos”. Esa beca se compone de dos estímulos económicos de 12 millones de pesos con tal de “promover la construcción de la memoria y de impulsar la producción editorial en los territorios”, además de visibilizar “a las mujeres afro que están contando y escribiendo historias; mujeres que cumplen con una tarea que transforma vidas desde los territorios y rescata tradiciones culturales” (Mincultura, 2019b).

V. 3.2- Proyectos inclusivos y regulados: ¿Cómo preservar la hegemonía cultural y literaria?

Con lo cual el programa “Mujeres afro narran su territorio” aparece como una acción que cumple con los requisitos enunciados por el Ministerio de Cultura, conjugando un enfoque de género con la valoración del “legado, los valores y las manifestaciones culturales de los afrodescendientes” (Mincultura). Sin embargo, pese a que represente una iniciativa sin precedentes desde la promulgación de la Constitución de 1991, tampoco se debería pasar por alto las ambigüedades de ese reconocimiento institucional enfocado en las productoras afrocolombianas. En efecto, la aparición de ese nuevo discurso oficial sobre la alteridad a través de la promoción de lo étnico y de lo multicultural contiene modelos oficiales de representación de la etnicidad dibujados según las representaciones sociales dominantes, es decir a partir de la definición de rasgos definitorios de lo que es o debería ser un grupo étnico (Rojas, 2004: 163). En este caso, da lugar a un reconocimiento en el que:

sólo es posible la igualdad de aquel que se asume como diferente; muchas de las veces sobre la base de los criterios que en un principio dieron lugar a su exclusión, o de aquellos definidos por los expertos como lo oficialmente diferente. (Rojas, 2004: 163)

De hecho, el titulado del programa es en sí muy revelador: se trata de visibilizar a “mujeres *afro* que narran *desde su territorio*”, una terminología que tiende a designar territorios considerados por la institucionalidad como periféricos, o sea espacios ausentados de la historiografía nacional. Además, pone la etnicidad en el primer plano de esas escrituras por ser el motivo de la falta de inclusión de esas autoras en el panorama literario colombiano. Por tanto, el programa parece valorizar un “modelo de alteridad oficial” (Rojas, 2004: 163) promocionado por la “política de diversidad cultural” del Ministerio de Cultura, una valorización que no significa la alteración de las tensiones históricas entre cultura hegemónica y culturas periféricas. Efectivamente, bien vemos que bajo una retórica inclusiva, el acercamiento estatal a esas

escrituras es panorámico, genérico y delimita sus puntos de inserción temática¹⁷², cuestionando la legitimidad de las productoras para escribir: ¿significaría entonces que para sentirse realmente incluida en ese programa, una escritora negra debería poner su territorio de origen, su cultura, el grupo étnico al que pertenece en el centro de sus obras? Una interrogación que se aplica también a los parámetros que rigen esas políticas de la diversidad, que si “visibilizan-construyen ciertas diferencias, invisibilizan-imposibilitan la existencia de otras diferencias”, es decir que hacen “pensable las diferencias [...] haciendo posibles determinadas posiciones” (Restrepo, 2013: 158). Con lo cual, el hecho de que hoy en día se puedan pensar las diferencias, o que se puedan considerar las culturas y literaturas históricamente relegadas por la institucionalidad, no forzosamente indica que se invite a concebir y escribir la historia *desde* esas diferencias, desde el momento en el que el Estado tiene el monopolio de la manera como se divulgan, se promueven esas escrituras periféricas emergentes y por tanto determina los criterios para que se las incluyan en el panorama literario nacional. Teniendo en mente la manera como se erigió el Estado-nación colombiano, parece poco probable que el racismo históricamente arraigado en los mecanismos constitutivos del modelo social, cultural y político¹⁷³ pueda ser combatido mediante estrategias estatales como lo son las políticas públicas (Gómez Izquierdo, 2014: 121). De hecho, desde la publicación de *¡Negras somos!* en 2008¹⁷⁴ hasta el programa “Mujeres afro narran su territorio” en 2019, la apertura de nuevos espacios de divulgación y de visibilización se hacen en sintonía con la aparición de formaciones nacionales de alteridad, que según Claudia Briones:

[...] no sólo producen categorías y criterios de identificación/ clasificación y pertenencia, sino que –administrando jerarquizaciones socioculturales– regulan condiciones de existencia diferenciales para los distintos tipos de otros internos [...] que se reconocen como formando parte histórica o reciente de la sociedad sobre la cual un determinado Estado-Nación extiende su soberanía. (2008: 16 cit. en Restrepo, 2013: 151)

La regulación de esas “condiciones de existencia diferenciales” se manifiesta entonces en la autorización institucional y gubernamental que se ejerce sobre las producciones de escritoras afrocolombianas emergentes y parece delimitar sus posibilidades de escritura¹⁷⁵. En efecto, el

¹⁷² Entrevista con Luisa Barcos Romaña, el 29 de enero de 2019 en Quibdó.

¹⁷³ Por “racismo estatal” entendemos el concepto que Foucault teoriza en su curso *Il faut défendre la société* (1974).

¹⁷⁴ Recordamos que el Estado patrocinó posteriormente la difusión de *¡Negras somos!* en 2010, financiando su publicación al mismo tiempo que la de la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*.

¹⁷⁵ Entrevista con Luisa Barcos Romaña, el 29 de enero de 2019 en Quibdó.

hecho de que el Estado patrocine la creación de espacios inclusivos para esas creadoras y apoye su formación y la difusión o publicación de sus proyectos parece hacerse “bajo condición” es decir definiendo los lugares de enunciación de esas escrituras, como por el ejemplo el “territorio”. El discurso institucional acompaña una tendencia que emana de la academia y busca categorizar la literatura afrocolombiana con motivaciones “contra-hegemónicas” o anti-canónicas, pero el uso de las categorizaciones relativas a la afrodescendencia, si bien sirve de base para la construcción de una contra-memoria “oficial” de las poblaciones negras del país (Rojas, 2004: 162) promueve una interpretación normalizada de esas escrituras al vehicular representaciones también normalizadas de la diversidad y de la alteridad. En vez de volver a pensar o cuestionar la predominancia de la literatura tradicional, canónica y eurocentrada en los ámbitos académicos, literarios, periodísticos y más generalmente en el panorama cultural colombiano, se conceden a esas producciones espacios de visibilización de forma controlada y limitada, fingiendo una “apertura” del canon aunque la necesidad de “autorización” por parte de la institucionalidad no implica el profundo replanteamiento de la visión monocultural de la nación colombiana.

En resumidas cuentas, si bien el año 2019 resulta marcado por medidas sin precedentes para la promoción de las producciones de escritoras negras emergentes en Colombia, no significa que las tensiones históricas entre canon y corpus vayan siendo cuestionadas o alteradas. En efecto, se puede constatar que muchas iniciativas visibilizan esas textualidades de acuerdo con criterios específicos que no son definidos por las productoras mismas. Las dinámicas excluyentes sobresalen específicamente en los proyectos de difusión liderados por instancias editoriales, institucionales o gubernamentales que parecen encasillar una pluralidad de procesos creativos mediante un proceso de legitimación (Valero, 2018) que caracteriza lo que debería ser la “literatura afrocolombiana” y más generalmente lo que debería ser “afrocolombiano”. Las representaciones normativas de la alteridad o de la diferencia, vehiculadas por las políticas del reconocimiento y las instancias académicas e institucionales, interrogan la posibilidad de valorar la literatura colombiana de otra manera que según términos raciales (Valero, 2018). Aunque la apertura de cada vez más espacios inclusivos para las productoras negras debe ser valorada porque da a esas obras más resonancia dentro del panorama literario colombiano, no cambia la posición que esas escritoras ocupan dentro del campo literario como tal, ya que sus producciones son acercadas a través de los mismos elementos que condicionaron históricamente su marginación de la historiografía: su identidad

étnica o los territorios periféricos de los que son originarias. Si esos dos requerimientos aparecen como planteamientos temáticos en las obras de numerosos escritores y escritoras negras, el hecho de abordarlos desde una perspectiva genérica tiende a borrar la pluralidad de visiones que se insertan en esas obras y la complejidad de las experiencias que recogen. Asimismo, el papel de la crítica en los procesos de canonización lleva a cuestionar su capacidad para alterar las dinámicas excluyentes que rigieron la historiografía nacional: intentar asentar las producciones periféricas en el campo literario enfatizando una única variable, es decir la étnica, tal vez no podría constituir una solución a largo plazo para ir en contra de la línea eurocentrada, criolla y masculina de la literatura nacional colombiana. Para obrar por nuevos procesos memoriales realmente inclusivos, se debería establecer nuevas posibilidades de lectura de esas producciones literarias, una lectura que sería regida por un aparato teórico más flexible que las herramientas analíticas actualmente manipuladas por la academia y la crítica. Conservando un enfoque de género, analizar las obras de las escritoras negras desde lo intercultural y lo interétnico mediante un real diálogo con las productoras sobre sus proyectos creativos y su inclusión en las interpretaciones que se proponen de sus obras tal vez podría llevar a su mayor consideración dentro de los ámbitos académicos e institucionales. Esa consideración se enunciaría entonces de manera más sincera, con un interés agudo por los diferentes puntos de inserción temática de las producciones, los lugares desde los cuales se expresan, los procesos identitarios individuales y colectivos que reflejan y sus particularidades estilísticas, rítmicas y lingüísticas.

Conclusión general

El planteamiento central de este trabajo consistió por tanto en la observación de la evolución de las relaciones entre la cultura hegemónica o la “institucionalidad cultural oficial” (N’gom, 2015: 121) y las culturas periféricas, representadas por las producciones poéticas de las escritoras afrocolombianas de la región del Pacífico. Estudiar esas relaciones, que se erigieron durante la Colonia y guardan el recuerdo de la violencia institucional del sistema esclavista, no solo permite evaluar las perspectivas de las productoras culturales negras en Colombia, sino que más ampliamente lleva a entender las bases sobre las que se fundó la sociedad colombiana y sus modalidades actuales. Debido a su complejidad intrínseca, las tensiones entre la tradición canónica y las literaturas menores (Deleuze y Guattari, 1975: 29) fueron abordadas desde una perspectiva diacrónica que nos hizo explorar la historia colombiana desde el siglo XVI hasta nuestra era contemporánea. En el corazón de ese recorrido histórico, sociológico y literario se halla *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región pacífica* publicada en 2008, que en vez de simbolizar la atenuación de esas tensiones más bien representa su reconfiguración de acuerdo con las reivindicaciones del discurso multicultural. Sin duda esos últimos años fueron cruciales para los derechos de las minorías étnicas en Colombia y la visibilización de sus producciones culturales y literarias, con una nueva terminología empleada por los movimientos cívicos de finales de los años 1980 que luego integró el discurso institucional y académico. En apariencia, el reconocimiento aportado por la Constitución de 1991 y, en el caso de las poblaciones negras, por la Ley 70 de 1993 sí contradice la ideología nacionalista del siglo XIX y el silenciamiento político de la diversidad étnica y cultural colombiana. Junto con una nueva retórica legislativa florecieron los discursos “anti-canon” y las posiciones “anti-hegemónicas” dentro del ámbito editorial, crítico y literario que afirman ir en contra del antiguo culto a lo hispánico y cuestionar la supremacía de la cultura letrada mediante la recuperación, la promoción y la difusión de las manifestaciones históricamente relegadas por la institucionalidad. En lo que respecta a la promoción de los proyectos creativos de mujeres, se trataría de alterar los procesos de canonización de autores masculinos pertenecientes a la élite criolla que perpetuó un modelo de sociedad patriarcal y racista. No obstante, las iniciativas del principio de la década 1990 se formulaban bajo las reivindicaciones literarias y sociales exclusivas de un feminismo hegemónico que, lejos de considerar la pluralidad de experiencias y de discriminaciones sufridas por las poblaciones femeninas colombianas, se limitaban a las situaciones relativas a una clase burguesa, criolla y mestiza. A pesar de su carácter inaugural, esos discursos feministas

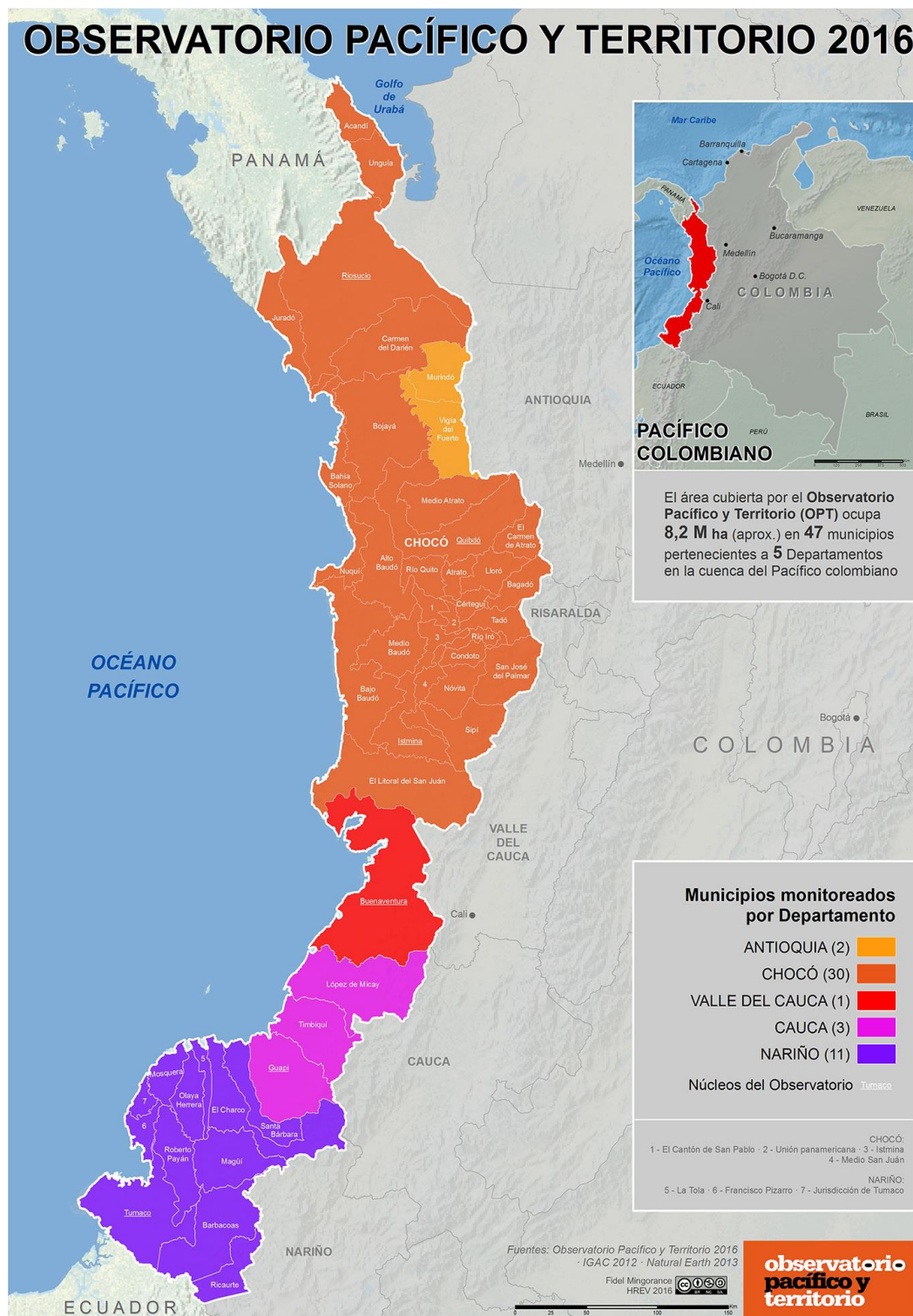
reflejaban una jerarquización política y social propiamente neocolonial y formulaban una concepción excluyente de lo que debería ser una mujer escritora en Colombia. Ese pensamiento homogeneizante, que está vigente en la actualidad, se vincula con los intereses de las instancias políticas céntricas en su uso de conceptualizaciones y categorizaciones que pretenden ser inclusivas pero que transmiten una visión oficial de la “alteridad”, y por ende de las minorías étnicas. Hoy en día, los proyectos poéticos de las escritoras negras del Pacífico irremediablemente enfrentan esos varios discursos normativos al ganar visibilidad en el panorama literario colombiano. Las tentativas de encasillar esas escrituras se añaden al conservadurismo de la academia, el estado esclerótico del sistema educación y la permanencia de las dinámicas centro-periferia en la geopolítica nacional, es decir que integra los múltiples retos que impiden una más amplia publicación y difusión de las obras de esas poetisas. Y desgraciadamente, los recientes proyectos que nacen desde finales de los años 2000 no permiten probar que las tensiones al origen de la histórica marginación de las mujeres negras como productoras culturales y escritoras estén realmente alterándose. En efecto, desde la publicación de *¡Negras somos!* en 2008 hasta el lanzamiento del programa “Mujeres afro narran su territorio” en 2019 destacan las ambigüedades de las iniciativas patrocinadas por el Estado que buscan visibilizar las obras literarias de las periferias pero que no incluyen en su proceso a las propias creadoras, como fue el caso de *¡Negras somos!*. De hecho, se pudo constatar la exclusión de las poetisas de los procesos de concepción, realización y difusión de la antología, tanto en el análisis propuesto de sus escrituras como de la edición del objeto en sí. En su poca posibilidad de intervención en la creación de *¡Negras somos!* destacan las contradicciones de un proyecto antológico regional gestionado desde el centro que se formula bajo un discurso reivindicativo de inclusión, mientras que resulta exclusivo y excluyente en su gestación misma. Por otra parte, otros programas estatales presentan sus obras a través de un “modelo de alteridad oficial” (Rojas, 2004: 163) que no corresponde con la pluralidad de voces, de experiencias, y de lugares de enunciación que se expresan en esas textualidades. El discurso políticamente correcto esconde por tanto la necesidad de una autorización estatal y gubernamental para que esas obras sean consideradas por la institucionalidad, que conserva el monopolio de cómo se divulgan y se promocionan. Mediante una aparente permisividad o apertura del panorama literario y cultural, las producciones periféricas escapan de la marginalidad para ganar espacio, pero bajo ciertas condiciones y respetando ciertos criterios. Más particularmente, las categorías relativas a la afrodescendencia podrían delimitar las posibilidades de escritura de las autoras y vehicular una interpretación normalizada de sus proyectos literarios, enfatizando el criterio étnico y privilegiando la diáspora africana o el territorio como lugares de enunciación

principales. Además, asignarles características comunes que enmarcan las diferencias de contenidos, de estilos y las visiones del mundo reflejadas en esas obras permite soportar una concepción de la literatura negra o afrocolombiana restringida y defendida a veces por el discurso académico. Por supuesto, los aportes del campo de estudios afrocolombianos y afrolatinoamericanos son innegables para el reconocimiento de las producciones de autores negros en la historiografía y en la crítica. No obstante, se discierne a través de ciertos reduccionismos una tendencia a concebir la literatura afrocolombiana partiendo de los mismos parámetros definidos por el pensamiento eurocentrado que no borran la distancia entre la cultura hegemónica y las literaturas periféricas. Al querer alterar las dinámicas constitutivas de los procesos de canonización, los criterios de escritura propuestos por la crítica y la academia plantean un problema de autenticidad complejo para las productoras (Valero, 2018), que deberían pronunciarse sobre su concepción de África, sus visiones de la ancestralidad o de la etnicidad de acuerdo con planteamiento teóricos precisos. Con lo cual, determinar las perspectivas de las obras poéticas de las escritoras negras del Pacífico lleva a considerar las propuestas teóricas que contribuyen a crear una “única categoría de análisis en un intento de definición de la poesía escrita por las mujeres afrodescendientes” (Díaz Muñoz, 2018: 202). En otras palabras, el desafío actual de la academia radica en alterar los intentos de regulación a los que se ven sometidas las mujeres escritoras de acuerdo con su pertenencia étnica. Desde una perspectiva intercultural que privilegia el diálogo con las propias productoras culturales, se tratará de poner fin a una serie de omisiones que facilita el encasillamiento de sus obras, como la ausencia de consideración por su papel en la transmisión de las tradiciones de su región, su importancia en el panorama literario nacional, su compromiso en las redes políticas y sociales de sus colectividades, sus luchas por la reconciliación nacional y por la defensa de su territorio. Por fin, se tratará para el ámbito académico, la crítica y la historiografía de considerarlas como actrices claves de las relaciones de poder simbólico que constituyen el campo literario colombiano, trabajando con ellas para alterar la visión monocultural de la nación colombiana y escribir una historia literaria que se conciba y se escriba desde, por, y para las diferencias.

Anexos

Anexo 1

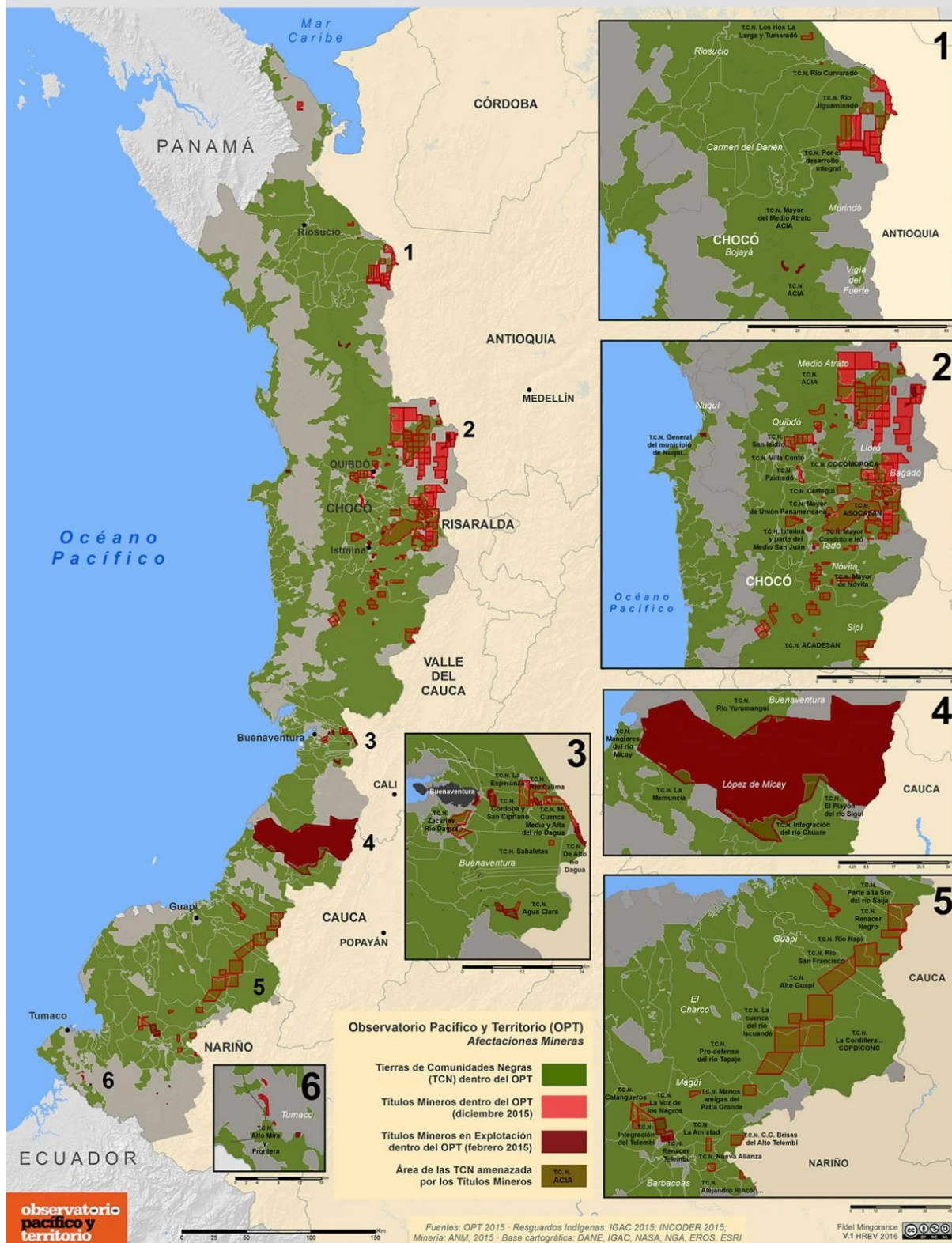
Mapas del Pacífico colombiano



Encontrado en línea en: <https://pacificocolombia.org/pacifico-colombiano/>

Tierras de Comunidades Negras

amenazadas por Títulos Mineros en el área del Observatorio Pacífico y Territorio



Encontrado en línea en:

https://pacificocolombia.org/ngg_tag/mapas/nggallery/page/5#galeria/mapas/24/comments



Encontrado en línea en: https://www.gifex.com/fullsize/2009-09-17-2031/Mapa_Fisico_de_Colombia.html

Anexo 2

De 1886 a 1998, diferentes grandes textos legislativos

1- El título II de la Constitución de 1886 “De los habitantes: nacionales y extranjeros”

Sumario.- *I. Calidad de nacional colombiano. Definición de ella. Cómo se pierde. Obligaciones generales de nacionales y extranjeros. Extranjeros domiciliados. Limitación recíproca de los derechos que contiene la naturalización. Nacionalización de compañías. II. Ciudadanía. Definición de ella. Por qué causas se pierde. Por cuáles se suspende. Prerrogativas inherentes a la ciudadanía.*

Artículo 8.- Son nacionales colombianos:

1. Por nacimiento:

Los naturales de Colombia con una de dos condiciones, que el padre o la madre también lo hayan sido, o que siendo hijos de extranjeros, se hallen domiciliados en la República.

Los hijos legítimos de padre y madre colombianos que hubieren nacido en tierra extranjera y luego se domiciliaren en la República, se considerarán colombianos de nacimiento para los efectos de las leyes que exijan esta calidad;

2. Por origen y vecindad:

Los que siendo hijos de madre o padre naturales de Colombia y habiendo nacido en el extranjero, se domiciliaren en la República; y cualesquiera hispanoamericanos que ante la Municipalidad del lugar donde se establecieron, pidan ser inscritos como colombianos;

3. Por adopción:

Los extranjeros que soliciten y obtengan carta de ciudadanía.

Artículo 9.- La calidad de nacional colombiano se pierde por adquirir carta de naturaleza en país extranjero, fijando en él domicilio, y podrá recobrase con arreglo a las leyes.

Artículo 10.- Es deber de todos los nacionales y extranjeros en Colombia, vivir sometidos a la Constitución y a las leyes, y respetar y obedecer a las autoridades.

Artículo 11.- Los extranjeros disfrutarán en Colombia de los mismos derechos que se concedan a los colombianos por las leyes de la Nación a que el extranjero pertenezca, salvo lo que se estipule en los Tratados públicos.

Artículo 12.- La ley definirá la condición de extranjero domiciliado, y los especiales derechos y obligaciones de los que en tal condición se hallen.

Artículo 13.- El colombiano, aunque haya perdido la calidad de nacional, que fuere cogido con las armas en la mano en guerra contra Colombia, será juzgado y penado como traidor. Los extranjeros naturalizados y los domiciliados en Colombia, no serán obligados a tomar armas contra el país de su origen.

Artículo 14.- Las sociedades o corporaciones que sean en Colombia reconocidas como personas jurídicas, no tendrán otros derechos que los correspondientes a personas colombianas.

Artículo 15.- Son ciudadanos los colombianos varones mayores de veintiún años que ejerzan profesión, arte u oficio, o tengan ocupación lícita u otro medio legítimo y conocido de subsistencia.

Artículo 16.- La ciudadanía se pierde de hecho cuando se ha perdido la nacionalidad. También pierde la calidad de ciudadano quien se encuentre en uno de los siguientes casos, judicialmente declarados:

1. Haberse comprometido al servicio de una Nación enemiga de Colombia;
2. Haber pertenecido a una facción alzada contra el Gobierno de una Nación amiga;
3. Haber sido condenado a sufrir pena aflictiva;
4. Haber sido destituido del ejercicio de funciones públicas, mediante juicio criminal o de responsabilidad;
5. Haber ejecutado actos de violencia, falsedad o corrupción en elecciones.

Los que hayan perdido la ciudadanía podrán solicitar rehabilitación del Senado.

Artículo 17.- El ejercicio de la ciudadanía se suspende:

1. Por notoria enajenación mental;
2. Por interdicción judicial;
3. Por beodez habitual;
4. Por causa criminal pendiente, desde que el Juez dicte auto de prisión.

Artículo 18.- La calidad de ciudadano en ejercicio es condición previa indispensable para ejercer funciones electorales, y poder desempeñar empleos públicos que lleven anexa autoridad o jurisdicción.

Fuente: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/colombia-30/html/>

2- El título I de la Constitución de 1991 “De los principios fundamentales”

Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general.

Artículo 2. Son fines esenciales del Estado: servir a la comunidad, promover la prosperidad general y garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución; facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan y en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación; defender la independencia nacional, mantener la integridad territorial y asegurar la convivencia pacífica y la vigencia de un orden justo. Las autoridades de la República están instituidas para proteger a todas las personas residentes en Colombia, en su vida, honra, bienes, creencias, y demás derechos y libertades, y para asegurar el cumplimiento de los deberes sociales del Estado y de los particulares.

Artículo 3. La soberanía reside exclusivamente en el pueblo, del cual emana el poder público. El pueblo la ejerce en forma directa o por medio de sus representantes, en los términos que la Constitución establece.

Artículo 4. La Constitución es norma de normas. En todo caso de incompatibilidad entre la Constitución y la ley u otra norma jurídica, se aplicarán las disposiciones constitucionales. Es deber de los nacionales y de los extranjeros en Colombia acatar la Constitución y las leyes, y respetar y obedecer a las autoridades.

Artículo 5. El Estado reconoce, sin discriminación alguna, la primacía de los derechos inalienables de la persona y ampara a la familia como institución básica de la sociedad.

Artículo 6. Los particulares sólo son responsables ante las autoridades por infringir la Constitución y las leyes. Los servidores públicos lo son por la misma causa y por omisión o extralimitación en el ejercicio de sus funciones.

Artículo 7. El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.

Artículo 8. Es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.

Artículo 9. Las relaciones exteriores del Estado se fundamentan en la soberanía nacional, en el respeto a la autodeterminación de los pueblos y en el reconocimiento de los principios del derecho internacional aceptados por Colombia. De igual manera, la política exterior de Colombia se orientará hacia la integración latinoamericana y del Caribe.

Artículo 10. El castellano es el idioma oficial de Colombia. Las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparta en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias será bilingüe.

3- El capítulo 1 “De los derechos fundamentales” del Título II de la Constitución de 1991 “De los derechos, las garantías y los deberes” (artículo 11 – artículo 28)

Artículo 11. El derecho a la vida es inviolable. No habrá pena de muerte.

Artículo 12. Nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.

Artículo 13. Todas las personas nacen libres e iguales ante la ley, recibirán la misma protección y trato de las autoridades y gozarán de los mismos derechos, libertades y oportunidades sin ninguna discriminación por razones de sexo, raza, origen nacional o familiar, lengua, religión, opinión política o filosófica.

El Estado promoverá las condiciones para que la igualdad sea real y efectiva y adoptará medidas en favor de grupos discriminados o marginados.

El Estado protegerá especialmente a aquellas personas que por su condición económica, física o mental, se encuentren en circunstancia de debilidad manifiesta y sancionará los abusos o maltratos que contra ellas se cometan.

Artículo 14. Toda persona tiene derecho al reconocimiento de su personalidad jurídica.

Artículo 15. Todas las personas tienen derecho a su intimidad personal y familiar y a su buen nombre, y el Estado debe respetarlos y hacerlos respetar. De igual modo, tienen derecho a conocer, actualizar y rectificar las informaciones que se hayan recogido sobre ellas en bancos de datos y en archivos de entidades públicas y privadas.

En la recolección, tratamiento y circulación de datos se respetarán la libertad y demás garantías consagradas en la Constitución.

La correspondencia y demás formas de comunicación privada son inviolables. Sólo pueden ser interceptadas o registradas mediante orden judicial, en los casos y con las formalidades que establezca la ley.

Para efectos tributarios o judiciales y para los casos de inspección, vigilancia e intervención del Estado podrá exigirse la presentación de libros de contabilidad y demás documentos privados, en los términos que señale la ley.

Artículo 16. Todas las personas tienen derecho al libre desarrollo de su personalidad sin más limitaciones que las que imponen los derechos de los demás y el orden jurídico.

Artículo 17. Se prohíben la esclavitud, la servidumbre y la trata de seres humanos en todas sus formas.

Artículo 18. Se garantiza la libertad de conciencia. Nadie será molestado por razón de sus convicciones o creencias ni compelido a revelarlas ni obligado a actuar contra su conciencia.

Artículo 19. Se garantiza la libertad de cultos. Toda persona tiene derecho a profesar libremente su religión y a difundirla en forma individual o colectiva.
Todas las confesiones religiosas e iglesias son igualmente libres ante la ley.

Artículo 20. Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación.

Estos son libres y tienen responsabilidad social. Se garantiza el derecho a la rectificación en condiciones de equidad. No habrá censura.

Artículo 21. Se garantiza el derecho a la honra. La ley señalará la forma de su protección.

Artículo 22. La paz es un derecho y un deber de obligatorio cumplimiento.

Artículo 23. Toda persona tiene derecho a presentar peticiones respetuosas a las autoridades por motivos de interés general o particular y a obtener pronta resolución. El legislador podrá reglamentar su ejercicio ante organizaciones privadas para garantizar los derechos fundamentales.

Artículo 24. Todo colombiano, con las limitaciones que establezca la ley, tiene derecho a circular libremente por el territorio nacional, a entrar y salir de él, y a permanecer y residenciarse en Colombia.

Artículo 25. El trabajo es un derecho y una obligación social y goza, en todas sus modalidades, de la especial protección del Estado. Toda persona tiene derecho a un trabajo en condiciones dignas y justas.

Artículo 26. Toda persona es libre de escoger profesión u oficio. La ley podrá exigir títulos de idoneidad. Las autoridades competentes inspeccionarán y vigilarán el ejercicio de las profesiones. Las ocupaciones, artes y oficios que no exijan formación académica son de libre ejercicio, salvo aquellas que impliquen un riesgo social.

Las profesiones legalmente reconocidas pueden organizarse en colegios. La estructura interna y el funcionamiento de éstos deberán ser democráticos. La ley podrá asignarles funciones públicas y establecer los debidos controles.

Artículo 27. El Estado garantiza las libertades de enseñanza, aprendizaje, investigación y cátedra.

Artículo 28. Toda persona es libre. Nadie puede ser molestado en su persona o familia, ni reducido a prisión o arresto, ni detenido, ni su domicilio registrado, sino en virtud de mandamiento escrito de autoridad judicial competente, con las formalidades legales y por motivo previamente definido en la ley.

La persona detenida preventivamente será puesta a disposición del juez competente dentro de las treinta y seis horas siguientes, para que éste adopte la decisión correspondiente en el término que establezca la ley.

En ningún caso podrá haber detención, prisión ni arresto por deudas, ni penas y medidas de seguridad imprescriptibles.

4- Los tres primeros capítulos de la Ley 70 de 1993 o “Ley de Negritudes”

CAPÍTULO I. OBJETO Y DEFINICIONES

ARTÍCULO 1o. La presente ley tiene por objeto reconocer a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, el derecho a la propiedad colectiva, de conformidad con lo dispuesto en los artículos siguientes. Así mismo tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana.

De acuerdo con lo previsto en el párrafo 1o. del artículo transitorio 55 de la Constitución Política, esta ley se aplicará también en las zonas baldías, rurales y ribereñas que han venido siendo ocupadas por comunidades negras que tengan prácticas tradicionales de producción en otras zonas del país y cumplan con los requisitos establecidos en esta ley.

ARTÍCULO 2o. Para los efectos de la presente ley se entiende por:

1. Cuenca del Pacífico. Es la región definida por los siguientes límites geográficos: desde la cima del volcán de Chiles en límites con la república del Ecuador, se sigue por la divisoria de aguas de la Cordillera Occidental pasando por el volcán Cumbal y el volcán Azufral, hasta la Hoz de Minamá; se atraviesa ésta, un poco más abajo de la desembocadura del río Guáitara y se continúa por la divisoria de aguas de la Cordillera Occidental, pasando por el cerro Munchique, los Farallones de Cali, Los Cerros Tatamá, Caramanta y Concordia; de este cerro se continúa por la divisoria de aguas hasta el Nudo de Paramillo; se sigue en dirección hacia el Noroeste hasta el alto de Carrizal, para continuar por la divisoria de las aguas que van al Río Sucio y al Caño Tumarandó con las que van al río León hasta un punto de Bahía Colombia por la margen izquierda de la desembocadura del río Surinque en el Golfo. Se continúa por la línea que define la Costa del Golfo de Urabá hasta el hito internacional en Cabo Tiburón, desde este punto se sigue por la línea del límite internacional entre la República de Panamá y Colombia, hasta el hito equidistante entre Punta Ardita (Colombia), y Cocalito (Panamá), sobre la costa del Océano Pacífico, se continúa por la costa hasta llegar a la desembocadura del río Mataje, continuando por el límite internacional con la República de Ecuador, hasta la cima del volcán de Chiles, punto de partida.

2. Ríos de la Cuenca del Pacífico. Son los ríos de la región pacífica, que comprende:

a) La vertiente del Pacífico conformada por las aguas superficiales de los ríos y quebradas que drenan directamente al Océano Pacífico y de sus afluentes; cuencas de los ríos Mira, Rosario, Chaguí, Patía, Curay, Sanquianga, Tola, Tapaje, Iscuandé, Guapí, Timbiquí, Bubuey, Saija, Micay, Naya, Yurumanguí, Tumba Grande, Tumbita, Cajambre, Mayorquin, Reposo, Anchicayá, Dagua, Bongo, San Juan, Ijuá, Docampadó, Capiro, Ordó, Siriví, Dotendó, Usaraga, Baudó, Piliza, Catripre, Virudo, Coquí, Nuquí, Tribuga, Chori, el Valle, Huaca, Abega, Cupica, Changuera, Borojón, Curiche, Putumia, Juradó y demás cauces menores que drenan directamente al Océano Pacífico;

b) Las cuencas de los ríos Atrato, Acandí y Tolo que pertenecen a la vertiente del Caribe.

3. Zonas rurales ribereñas. Son los terrenos aledaños a las riberas de los ríos señalados en el numeral anterior que están por fuera de los perímetros urbanos definidos por los Concejos

Municipales de los municipios del área en consideración, de acuerdo con lo dispuesto en el Código del Régimen Municipal (Decreto 1333 de 1986), y en las normas que lo adicionen, desarrollen o reformen, y en las cuales se encuentre asentada la respectiva comunidad.

4. Tierras baldías. Son los terrenos situados dentro de los límites del territorio nacional que pertenecen al estado y que carecen de otro dueño, y los que, habiendo sido adjudicados con ese carácter, deban volver a dominio del estado, de acuerdo con lo que dispone el artículo 56 de la Ley 110 de 1913, y las normas que lo adicionen, desarrollen o reformen.

5. Comunidad negra. Es el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones y costumbre dentro de la relación compo-poblado, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distinguen de otros grupos étnicos.

6. Ocupación colectiva. Es el asentamiento histórico y ancestral de comunidades negras en tierras para su uso colectivo, que constituyen su hábitat, y sobre los cuales desarrollan en la actualidad sus prácticas tradicionales de producción.

7. Prácticas tradicionales de producción. Son las actividades y técnicas agrícolas, mineras, de extracción forestal, pecuarias, de caza, pesca y recolección de productos naturales en general, que han utilizado consuetudinariamente las comunidades negras para garantizar la conservación de la vida y el desarrollo autosostenible.

CAPÍTULO II. PRINCIPIOS

ARTICULO 3o. La presente ley se fundamenta en los siguientes principios:

1. El reconocimiento y la protección de la diversidad étnica y cultural y el derecho a la igualdad de todas las culturas que conforman la nacionalidad colombiana.
2. El respeto a la integralidad y la dignidad de la vida cultural de las comunidades negras.
3. La participación de las comunidades negras y sus organizaciones sin detrimento de su autonomía, en las decisiones que las afectan y en las de toda la Nación en pie de igualdad, de conformidad con la ley.
4. La protección del medio ambiente atendiendo a las relaciones establecidas por las comunidades negras con la naturaleza.

CAPÍTULO III. RECONOCIMIENTO DEL DERECHO

A LA PROPIEDAD COLECTIVA

ARTÍCULO 4o. El Estado adjudicará a las comunidades negras de que trata esta ley la propiedad colectiva sobre las áreas que, de conformidad con las definiciones contenidas en el artículo segundo comprenden las tierras baldías de las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico y aquellas ubicadas en las áreas de que trata el inciso segundo del artículo 1o. de la presente ley que vienen ocupando de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción.

Los terrenos respecto de los cuales se determine el derecho a la propiedad colectiva se denominarán para todos los efectos legales "Tierras de las Comunidades Negras".

ARTÍCULO 5o. Para recibir en propiedad colectiva las tierras adjudicables, cada comunidad formará un Consejo Comunitario como forma de administración interna, cuyos requisitos determinará el reglamento que expida el Gobierno Nacional. Además de las que prevea el reglamento, son funciones de los Consejos Comunitarios: delimitar y asignar áreas al interior

de las tierras adjudicadas; velar por la conservación y protección de los derechos de la propiedad colectiva, la preservación de la identidad cultural, el aprovechamiento y la conservación de los recursos naturales; escoger al representante legal de la respectiva comunidad en cuanto persona jurídica, y hacer de amigables componedores en los conflictos internos factibles de conciliación.

ARTÍCULO 6o. Salvo los suelos y los bosques, las adjudicaciones colectivas que se hagan conforme a esta ley, no comprenden:

- a. El dominio sobre los bienes de uso público.
- b. Las áreas urbanas de los municipios.
- c. Los recursos naturales renovables y no renovables.
- d. Las tierras de resguardos indígenas legalmente constituidos.
- e. El subsuelo y los predios rurales en los cuales se acredite propiedad particular conforme a la ley 200 de 1936.
- f. Las áreas reservadas para la seguridad y defensa nacional.
- g. Areas del sistema de Parques Nacionales.

Con respecto a los suelos y los bosques incluidos en la titulación colectiva, la propiedad se ejercerá en función social y le es inherente una función ecológica. En consecuencia, para el uso de estos recursos se tendrá en cuenta lo siguiente:

- a. Tanto el uso de los bosques que se ejerza por ministerio de ley, como los aprovechamientos forestales con fines comerciales deberán garantizar la persistencia del recurso. Para adelantar estos últimos se requiere autorización de la entidad competente para el manejo del recurso forestal.
- b. El uso de los suelos se hará teniendo en cuenta la fragilidad ecológica de la Cuenca del Pacífico. En consecuencia los adjudicatarios desarrollarán prácticas de conservación y manejo compatibles con las condiciones ecológicas. Para tal efecto se desarrollarán modelos apropiados de producción como la agrosilvicultura, la agroforestería u otros similares, diseñando los mecanismos idóneos para estimularlos y para desestimar las prácticas ambientalmente insostenibles.

ARTÍCULO 7o. En cada comunidad, la parte de la tierra de la comunidad negra destinada a su uso colectivo es inalienable, imprescriptible e inembargable. Sólo podrán enajenarse las áreas que sean asignadas a un grupo familiar, por la disolución de aquel u otras causas que señale el reglamento, pero el ejercicio del derecho preferencial de ocupación o adquisición únicamente podrá recaer en otros miembros de la comunidad y en su defecto en otro miembro del grupo étnico, con el propósito de preservar la integridad de las tierras de las comunidades negras y la identidad cultural de las mismas.

ARTÍCULO 8o. Para los efectos de la adjudicación de que trata el artículo 4o., cada comunidad presentará la respectiva solicitud al Instituto Colombiano de la Reforma Agraria -Incora.- Este podrá iniciar de oficio la adjudicación. Una comisión integrada por el Incora, el Instituto Geográfico "Agustín Codazzi" y el Inderena o la entidad que haga sus veces realizará, previo informe del Consejo Comunitario, una evaluación técnica de las solicitudes y determinará los límites del área que será otorgada mediante el título de propiedad colectiva.

ARTÍCULO 9o. A la solicitud se acompañará la siguiente información:

- a. Descripción física del territorio que se pretende titular.

- b. Antecedentes etnohistóricos.
- c. Descripción demográfica del territorio.
- d. Prácticas tradicionales de producción.

ARTÍCULO 10. Radicada la solicitud el gerente regional respectivo ordenará una visita a la comunidad negra interesada, la cual no podrá exceder de sesenta días contados a partir de la radicación de la solicitud. La resolución que ordena la visita se le notificará al grupo negro interesado, a la organización respectiva y al procurador delegado para asuntos agrarios. De la visita practicada se levantará un acta que contenga los siguientes puntos:

- a. Ubicación del terreno.
- b. Extensión aproximada del terreno.
- c. Linderos generales del terreno.
- d. Número de habitantes negros que vivan en el terreno.
- e. Nombre y número de personas extrañas que no pertenezcan a la comunidad establecida, indicando el área aproximada que ocupan.
- f. Levantamiento planimétrico del territorio a ser titulado.

ARTÍCULO 11. El Instituto Colombiano de la Reforma Agraria -Incora- en un término improrrogable de sesenta (60) días, expedirá los actos administrativos por medio de los cuales se adjudique la propiedad colectiva a las comunidades de que trata la presente ley.

El correspondiente acto administrativo se notificará al representante de la respectiva comunidad y, una vez inscrito en el competente registro, constituirá título suficiente de dominio y prueba de la propiedad.

ARTÍCULO 12. En el procedimiento administrativo de la titulación de las tierras que determine el Gobierno mediante reglamento especial se dará preferente aplicación a los principios de eficacia, economía y celeridad, con el objeto de lograr la oportuna efectividad de los derechos reconocidos en la presente ley. En los aspectos no contemplados en esta ley o en el reglamento, se aplicará la legislación general sobre tierras baldías de la Nación en lo que sea compatible con la naturaleza y finalidades del reconocimiento a la propiedad de las comunidades negras de que trata esta ley.

ARTÍCULO 13. Las tierras adjudicables se someterán a todas las servidumbres que sean necesarias para el desarrollo de los terrenos adyacentes. Recíprocamente, las tierras aledañas que continúen siendo del dominio del estado se someterán a las servidumbres indispensables para el beneficio de los terrenos de las comunidades, de acuerdo con la legislación vigente.

ARTÍCULO 14. En el acto administrativo mediante el cual se adjudique la propiedad colectiva de la tierra se consignará la obligación de observar las normas sobre conservación, protección y utilización racional de los recursos naturales renovables y el ambiente.

ARTÍCULO 15. Las ocupaciones que se adelanten por personas no pertenecientes al grupo étnico negro sobre las tierras adjudicadas en propiedad colectiva a las comunidades negras de que trata esta ley no darán derecho al interesado para obtener la titulación ni el reconocimiento de mejoras y para todos los efectos legales se considerará como poseedor de mala fe.

ARTÍCULO 16. Los servicios de titulación colectiva en favor de las comunidades negras de que trata la presente ley serán gratuitos y por la inscripción y publicación de las resoluciones

de adjudicación que expida el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria no se cobrará derecho alguno.

ARTÍCULO 17. A partir de la vigencia de la presente ley, hasta tanto no se haya adjudicado en debida forma la propiedad colectiva a una comunidad negra que ocupe un terreno en los términos que esta ley establece, no se adjudicarán las tierras ocupadas por dicha comunidad ni se otorgarán autorizaciones para explotar en ella recursos naturales sin concepto previo de la Comisión de que trata el artículo 8o.

ARTÍCULO 18. No podrán hacerse adjudicaciones de las tierras de las comunidades negras de que trata esta ley, sino con destino a las mismas.

Son nulas las adjudicaciones de tierras que se hagan con violación de lo previsto en el inciso anterior. La acción de nulidad contra la respectiva resolución podrá intentarse por el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria, los procuradores agrarios o cualquier persona ante el correspondiente Tribunal Administrativo, dentro de los dos (2) años siguientes a su ejecutoria, o desde su publicación en el Diario Oficial, según el caso.

Sin perjuicio de lo anterior, el Instituto Colombiano de la Reforma Agraria podrá revocar directamente las resoluciones de adjudicación que dicte con violación de lo establecido en el presente artículo. En este caso no se exigirá el consentimiento expreso y escrito del respectivo titular. En lo demás, el procedimiento de revocación se surtirá con arreglo a lo que dispone el Código de lo Contencioso Administrativo.

5- Capítulo III de la Ley de Educación 115 de 1994 “Educación para grupos étnicos”

ARTICULO 55. Definición de etnoeducación. Se entiende por educación para grupos étnicos la que se ofrece a grupos o comunidades que integran la nacionalidad y que poseen una cultura, una lengua, unas tradiciones y unos fueros propios y autóctonos.

Esta educación debe estar ligada al ambiente, al proceso productivo, al proceso social y cultural, con el debido respeto de sus creencias y tradiciones.

PARAGRAFO. En funcionamiento las entidades territoriales indígenas se asimilarán a los municipios para efectos de la prestación del servicio público educativo, previo cumplimiento de los requisitos establecidos en la Ley 60 de 1993 y de conformidad con lo que disponga la ley de ordenamiento territorial.

ARTICULO 56. Principios y fines. La educación en los grupos étnicos estará orientada por los principios y fines generales de la educación establecidos en la integralidad, interculturalidad, diversidad lingüística, participación comunitaria, flexibilidad y progresividad. Tendrá como finalidad afianzar los procesos de identidad, conocimiento, socialización, protección y uso adecuado de la naturaleza, sistemas y prácticas comunitarias de organización, uso de las lenguas vernáculas, formación docente e investigación en todos los ámbitos de la cultura.

ARTICULO 57. Lengua materna. En sus respectivos territorios, la enseñanza de los grupos étnicos con tradición lingüística, propia será bilingüe, tomando como fundamento escolar la lengua materna del respectivo grupo, sin detrimento de lo dispuesto en el literal c) del artículo 21 de la presente Ley.

ARTICULO 58. Formación de educadores para grupos étnicos. El Estado promoverá y fomentará la formación de educadores en el dominio de las culturas y lenguas de los grupos étnicos, así como programas sociales de difusión de las mismas.

ARTICULO 59. Asesorías especializadas. El Gobierno Nacional a través del Ministerio de Educación Nacional y en concertación con los grupos étnicos prestará asesoría especializada en el desarrollo curricular, en la elaboración de textos y materiales educativos y en la ejecución de programas de investigación y capacitación etnolingüística.

ARTICULO 60. Intervención de organismos internacionales. No podrá haber injerencia de organismos internacionales, públicos o privados en la educación de los grupos étnicos, sin la aprobación del Ministerio de Educación Nacional y sin el consentimiento de las comunidades interesadas.

ARTICULO 61. Organizaciones educativas existentes. Las organizaciones de los grupos étnicos que al momento de entrar en vigencia esta Ley se encuentren desarrollando programas o proyectos educativos, podrán continuar dicha labor directamente o mediante convenio con el gobierno respectivo, en todo caso ajustados a los planes educativos regionales y locales.

ARTICULO 62. Selección de educadores. Las autoridades competentes, en concertación con los grupos étnicos, seleccionarán a los educadores que laboren en sus territorios, preferiblemente, entre los miembros de las comunidades en ellas radicados. Dichos educadores deberán acreditar formación en etnoeducación, poseer conocimientos básicos del respectivo grupo étnico, en especial de su lengua materna, además del castellano.

La vinculación, administración y formación de docentes para los grupos étnicos se efectuará de conformidad con el estatuto docente y con las normas especiales vigentes aplicables a tales grupos.

El Ministerio de Educación Nacional, conjuntamente con las entidades territoriales y en concertación con las autoridades y organizaciones de los grupos étnicos establecerá programas especiales para la formación y profesionalización de etnoeducadores o adecuará los ya existentes, para dar cumplimiento a lo dispuesto en esta ley y en la Ley 60 de 1993.

ARTICULO 63. Celebración de contratos. Cuando fuere necesaria la celebración de contratos para la prestación del servicio educativo para las comunidades de los grupos étnicos, dichos contratos se ajustarán a los procesos, principios y fines de la etnoeducación y su ejecución se hará en concertación con las autoridades de las entidades territoriales indígenas y de los grupos étnicos.

Fuente: https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-85906_archivo_pdf.pdf

6- El Decreto 11-22 del 18 de junio de 1998

por el cual se expiden normas para el desarrollo de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, en todos los establecimientos de educación formal del país y se dictan otras disposiciones.

El Presidente de la República de Colombia, en ejercicio de las facultades que le confieren los numerales 11 y 21 del artículo 189 de la Constitución Política, en desarrollo de lo dispuesto por el artículo 39 de la Ley 70 de 1993, y

CONSIDERANDO:

Que el artículo 7º de la Constitución Política reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana;

Que es propósito de la Ley 70 de 1993, establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, con el fin de garantizarles condiciones reales de igualdad de oportunidades;

Que el artículo 39 de la mencionada ley establece la obligatoriedad de incluir en los diferentes niveles educativos, la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, como parte del área de Sociales, y

Que el artículo 14 de la Ley 115 de 1994 establece como obligatorio en los niveles de educación preescolar, básica y media, el fomento de las diversas culturas, lo cual hace necesario que se adopten medidas tendientes a su articulación con lo dispuesto en la Ley 70 de 1993,

DECRETA:

Artículo 1º. Todos los establecimientos estatales y privados de educación formal que ofrezcan los niveles de preescolar, básica y media, incluirán en sus respectivos proyectos educativos institucionales la Cátedra de Estudios Afrocolombianos, atendiendo lo dispuesto en el artículo 39 de la Ley 70 de 1993 y lo establecido en el presente decreto.

Artículo 2º. La Cátedra de Estudios Afrocolombianos comprenderá un conjunto de temas, problemas y actividades pedagógicas relativos a la cultura propia de las comunidades negras, y se desarrollarán como parte integral de los procesos curriculares del segundo grupo de áreas obligatorias y fundamentales establecidas en el artículo 23 de la Ley 115 de 1994, correspondiente a ciencias sociales, historia, geografía, constitución política y democracia.

También podrá efectuarse mediante proyectos pedagógicos que permitan correlacionar e integrar procesos culturales propios de las comunidades negras con experiencias, conocimientos y actitudes generados en las áreas y asignaturas del plan de estudios del respectivo establecimiento educativo.

Parágrafo. En armonía con lo dispuesto por el artículo 43 del Decreto 1860 de 1994, las instituciones educativas estatales deberán tener en cuenta lo establecido en este artículo, en el momento de seleccionar los textos y materiales, para uso de los estudiantes.

Artículo 3º. Compete al Consejo Directivo de cada establecimiento educativo, con la asesoría de los demás órganos del Gobierno Escolar, asegurar que en los niveles y grados del servicio educativo ofrecido, los educandos cumplan con los siguientes propósitos generales, en desarrollo de los distintos temas, problemas y proyectos pedagógicos relacionados con los estudios afrocolombianos:

- a) Conocimiento y difusión de saberes, prácticas, valores, mitos y leyendas construidos ancestralmente por las comunidades negras que favorezcan su identidad y la interculturalidad en el marco de la diversidad étnica y cultural del país;
- b) Reconocimiento de los aportes a la historia y a la cultura colombiana, realizados por las comunidades negras;
- c) Fomento de las contribuciones de las comunidades afrocolombianas en la conservación y uso y cuidado de la biodiversidad y el medio ambiente para el desarrollo científico y técnico.

Artículo 4º. Los establecimientos educativos estatales y privados incorporarán en sus respectivos proyectos educativos institucionales, los lineamientos curriculares que establezca el Ministerio de Educación nacional, con la asesoría de la Comisión Pedagógica Nacional de Comunidades negras, en relación con el desarrollo de los temas, problemas y proyectos pedagógicos vinculados con los estudios afrocolombianos, atendiendo, entre otros criterios, los siguientes:

- a) Los principios constitucionales de igualdad y de no discriminación, como base de la equiparación de oportunidades;
- b) El contexto socio-cultural y económico en donde se ubica el establecimiento educativo, con pleno reconocimiento de las diferencias;
- c) Los soportes técnico-pedagógicos y los resultados de investigaciones étnicas, que permitan el acercamiento, la comprensión y la valoración cultural.

Artículo 5º. Corresponde a los Comités de Capacitación de Docentes Departamentales y Distritales, reglamentados mediante Decreto 709 de 1996, en coordinación con las Comisiones Pedagógicas Departamentales, Distritales y Regionales de Comunidades Negras, la identificación y análisis de las necesidades de actualización, especialización, investigación y perfeccionamiento de los educadores en su respectiva jurisdicción, para que las instituciones educativas estatales puedan adelantar de manera efectiva, el desarrollo de los temas, problemas y actividades pedagógicas relacionados con los estudios afrocolombianos.

Dichos Comités deberán tener en cuenta lo dispuesto en el presente decreto, al momento de definir los requerimientos de forma, contenido y calidad para el registro y aceptación de los programas de formación permanente o en servicio que ofrezcan las instituciones de educación superior o los organismos autorizados para ello.

Igualmente las juntas departamentales y distritales de educación deberán atender lo dispuesto en este decreto, al momento de aprobar los planes de profesionalización, especialización y perfeccionamiento para el personal docente, de conformidad con lo regulado en el artículo 158 de la Ley 115 de 1994 y observando lo establecido en el Decreto 804 de 1995.

Artículo 6º. Para efectos de lo dispuesto en el inciso primero del artículo 39 de la Ley 70 de 1993, el Ministerio de Educación Nacional, atendiendo orientaciones del Ministerio de Cultura y de la Comisión Pedagógica Nacional de Comunidades Negras, diseñará procedimientos e instrumentos para recopilar, organizar, registrar y difundir estudios investigaciones y en general, material bibliográfico, hemerográfico y audiovisual relacionado con los procesos y las prácticas culturales propias de las comunidades negras como soporte del servicio público educativo, para el cabal cumplimiento de lo regulado en el presente decreto.

Artículo 7º. Las secretarías de educación departamentales, distritales y municipales prestarán asesoría pedagógica, brindarán apoyo especial a los establecimientos educativos de la respectiva jurisdicción y recopilarán diferentes experiencias e investigaciones derivadas del desarrollo de los temas, problemas y proyectos pedagógicos relacionados con los estudios afrocolombianos y difundirán los resultados de aquellas más significativas.

Artículo 8º. El Ministerio de Educación Nacional, con la asesoría de la Comisión Pedagógica Nacional de Comunidades Negras, promoverá anualmente un foro de carácter nacional, con el fin de obtener un inventario de iniciativas y de dar a conocer las distintas experiencias relacionadas con el desarrollo de los estudios afrocolombianos.

Artículo 9º. Las escuelas normales superiores y las instituciones de educación superior que posean una facultad de educación u otra unidad académica dedicada a la educación, tendrán en cuenta experiencias, contenidos y prácticas pedagógicas relacionadas con los estudios afrocolombianos, en el momento de elaborar los correspondientes currículos y planes de estudio, atendiendo los requisitos de creación y funcionamiento de sus respectivos programas académicos de formación de docentes.

Artículo 10. El Ministerio de Educación Nacional y las secretarías de educación departamentales, distritales y municipales, proporcionarán criterios y orientaciones para el cabal cumplimiento de lo dispuesto en el presente decreto y ejercerán la debida inspección y vigilancia, según sus competencias.

Artículo 11. El presente decreto rige a partir de la fecha de su publicación.

Publíquese y cúmplase.

Dado en Santa Fe de Bogotá, D. C, a 18 de junio de 1998.

ERNESTO SAMPER PIZANO

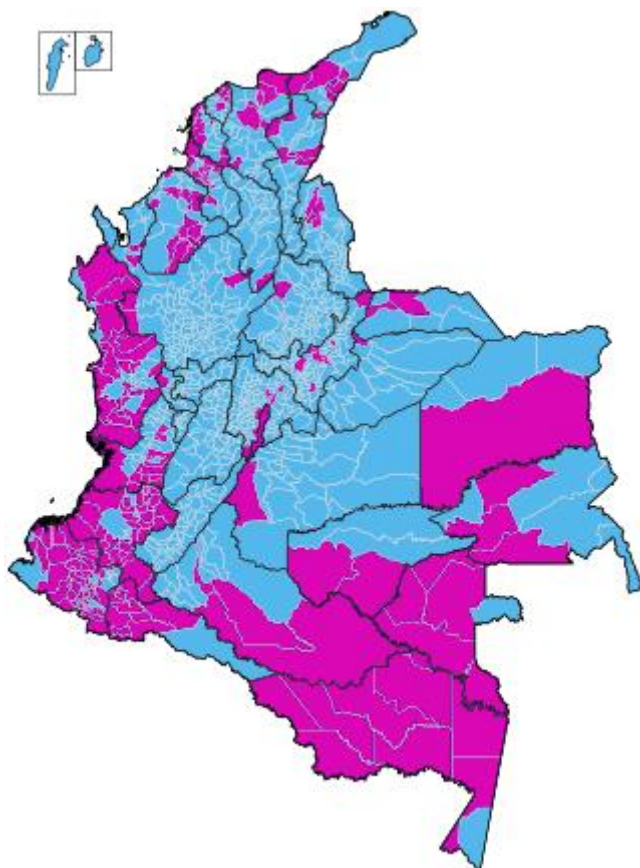
El Ministro de Educación Nacional,

Jaime Niño Díez.

Fuente: https://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-86201_archivo_pdf.pdf

Anexo 3

Mapa de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales de 2018

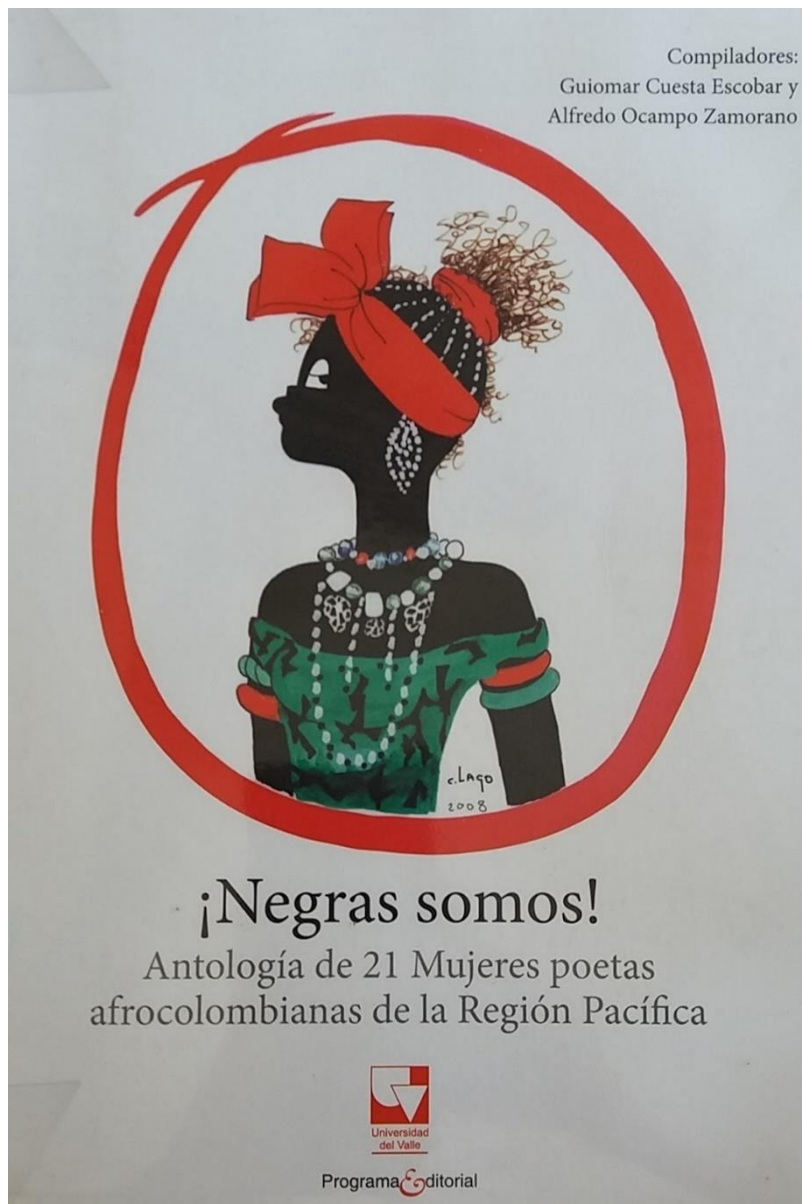


Fórmula más votada por municipio:

■ Iván Duque - Marta Lucía Ramírez

■ Gustavo Petro - Ángela María Robledo

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Elecciones_presidenciales_de_Colombia_de_2018

Anexo 4**La portada de la antología *¡Negras somos!***

Anexo 5

Las biografías de siete poetas del Pacífico colombiano

- **María Teresa Ramírez Nieva**

María Teresa Ramírez Nieva nació en Corinto, Cauca, el 17 de junio de 1944. Siendo muy niña (tenía dos años y medio), su familia se trasladó a Buenaventura por el conflicto armado y la violencia partidista. En 1967, se fue a vivir a Cali para emprender su recorrido académico con una licencia en Historia y Filosofía en la Universidad del Valle, de la cual fue la primera mujer negra graduada, y una de los primeros estudiantes. Luego, su trayectoria laboral como maestra se dividió entre los departamentos del Cauca y del Valle. Primero trabajó en los colegios de los municipios de Silvia y de Santander de Quilichao. Regresando al Valle, ejerció como maestra en el Liceo Femenino y en el Colegio de Cárdenas de la ciudad de Palmira. A principios de los años 2000, volvió a instalarse en Cali. María Teresa Ramírez empezó a escribir poesía sobre los diez años. A pesar de la falta de apoyo por parte de los profesores, que se limitaban al estudio de los poetas canónicos como Asunción Silva, Pablo Neruda o Federico García Lorca, empezó a leer por su cuenta y tuvo la suerte de ganarse un libro de quinientos poemas escogidos cuando tenía once años, con lo cual “el destino tal vez [la] puso en el camino de conocer la literatura universal desde muy niña”¹⁷⁶. Llegó a leer a los poetas negristas y negros como Nicolás Guillen, Candelario Obeso o Helcías Martán Góngora mucho más tarde, después de la universidad. Asimismo, la poeta se destaca como declamadora profesional, un oficio por el que recibió el primer premio del Encuentro nacional de declamadores en octubre de 2017 en la categoría “Mayores”. Expuso su capacidad memorística innegable, el componente teatral de sus declamaciones y su juego de interpretación por primera vez en el IV Encuentro de Poetas Colombianas en 1986 y marcó a la poeta Águeda Pizarro, que la presentó como una de las grandes representantes de la tradición oral del Pacífico. Por consecuencia, el Museo Rayo se encargó de compilar varios de sus poemas y de publicar su primer poemario, *La noche de mi piel*, con las Ediciones Embalaje en 1988. Según la propia María Teresa Ramírez, declamar la poesía es una costumbre generalizada que se encuentra en todo el litoral pacífico, hasta Guapi o Tumaco, cerca del Ecuador, como lo es la poesía espontánea, cuando las coplas y los versos “brotan como flores mágicas dentro de la conversación”¹⁷⁷. Acerca de su poética, la escritora afirma que “El principal objetivo de mi

¹⁷⁶ Entrevista con la poeta el viernes 1° de febrero de 2019 en Cali.

¹⁷⁷ *Idem*.

obra, aparte de crear la poesía con unos cánones de belleza literaria, sencilla, que pueda llegar a todos los públicos es la reivindicación de la raza de los descendientes afros y de los mestizos, porque Colombia es un país mestizo”¹⁷⁸. Eso se refleja en la dimensión ecléctica de su estilo, que se nutre de sus investigaciones sobre las diferentes etnias africanas que poblaron el Pacífico y de influencias más clásicas. Además, si los numerosos términos de habla yoruba y las invocaciones recurrentes a los grandes orishas como Chango o Yemayá pueblan sus poemas, Nicolás Guillén ocupa también un puesto de lujo entre sus fuentes de inspiración. Esa afiliación se debe sobre todo a la vinculación estrecha entre la poeta y Diego Álvarez o Sabas Mandinga, de la ciudad de Cartago, su gran amigo y tutor que también era amigo personal de Guillén. Asimismo la influencia de los poemas del político Agostinho Neto, el primer presidente de Angola, es de una importancia fundamental en la escritura de María Teresa Ramírez. El poeta de la ciudad de Palmira Ricardo Nieto, como los ya clásicos Julio Flórez y Sor Juana Inés de la Cruz, el modernista José Asunción Silva y el vanguardista Pablo Neruda nutren su poética, como José Martí o los españoles Federico García Lorca y José Antonio Ochaita. Por lo tanto, desde su primer libro y sobre todo en el segundo, *Flor de Palenque*, que le abrió el camino como escritora a nivel nacional en 2008, la poética de María Teresa vacila entre lo étnico y lo universal, por su profundo arraigo en las raíces africanas de las poblaciones negras del Pacífico, que fundamenta la dimensión reivindicativa de su obra, y sus múltiples inspiraciones. La escritora restituye esa originalidad sincrética en un marco propiamente territorial, inspirándose de la región pacífica y particularmente porque “el Pacífico en sí parece un poema vivo”¹⁷⁹. Designada como “Almanegra” por Águeda Pizarro en 2007, su profundo apego a las culturas de los afrodescendientes la llevó, como auto-didacta incansable, a estudiar la lengua palenquera mediante la publicación de dos poemarios bilingües: *Abalenga* (significa “Noche hermosa”), publicado en 2008 por las Ediciones Embalaje del Museo Rayo y *Mabungú* (“Triunfo”), que fue la obra ganadora de la Convocatoria del Ministerio de Cultura en 2011 “Leer es mi cuento”. Según María Mercedes Jaramillo (2014: 3), los poemas de María Teresa Ramírez son “textos culturales” que encarnan “un esfuerzo válido de recuperación y resistencia cultural en tanto hacen uso de una lógica poética capaz de recrear las tradiciones africanas en nuevos entornos lingüísticos y políticos”. Últimamente, su interés por el diccionario de Solmery Caceres en lengua palenquera la llevó a lanzarse en la redacción de un diccionario del español al palenque y del palenque al español, cuyo archivo original cuenta con casi quinientas páginas. Está actualmente en proceso de revisión por el investigador Armin Schwegler. Además, su obra

¹⁷⁸ Entrevista con la poeta el 1º de febrero de 2019 en Cali.

¹⁷⁹ Entrevista con la poeta el 3 de febrero de 2019 en Cali.

cuenta con tres otros libros inéditos: *Ancestro y son*, un libro didáctico de poesía, *Bordados en la Tela del Juicio* e *Historia del Cantón de la Palma. A la Villa de Palmira*, una tarea de investigación que se basa en el estudio de los documentos notariales auténticos de la ciudad de Palmira.

- **Mary Grueso Romero**

Mary Grueso Romero nació en 1947 en el corregimiento de Chuare (Napi) en Guapi, Cauca. Es hija de Wilfredo Grueso y Eustaquia Romero, y antes de los dos años se la llevó su abuelo a Guapi para criarla. Creció en un ámbito familiar donde se cultivaba la poesía y las décimas que recitaban su madre, su abuelo y sus tíos. Años más tarde, se instaló en Zarzal, en el Valle del Cauca para luego radicarse en Buenaventura. Aun así, conservó fuertes vínculos con Guapi y su pueblo de origen, ya que en un primer momento se desempeñó como maestra de bachiller en la Normal Nacional La Inmaculada de Guapi. Después entró en la Universidad de Quindío para licenciarse en Español y literatura y especializarse en Enseñanza de la literatura. En la Universidad de los Libertadores, se especializó también en Lúdica y Recreación para el desarrollo social y cultural. Su trayectoria como docente es rica: habiendo obtenido varios diplomados, en gestión de proyectos culturales y en análisis y producción de textos, enseñó en la Universidad del Valle, en la Universidad ICESI, la Universidad Libre, la Universidad del Pacífico, la del Cauca y en algunos colegios de Buenaventura (Poepaz, 2018: 239). También destacó en cargos administrativos y culturales importantes, como presidenta y vicepresidenta del Consejo de Literatura del Valle del Cauca, y en 2011 fue nombrada Directora Técnica de Cultura de Buenaventura (Poepaz, 2018: 239). Vinculada de manera muy estrecha desde su niñez con la cultura oral y musical del Pacífico, Mary Grueso empezó a escribir con cuarenta y tres años: fue “como una necesidad del alma” (anexo 9) cuando se murió su esposo Moises Zuñiga. Partiendo de un acontecimiento íntimo y doloroso, su obra poética floreció mediante una toma de consciencia de “su función en la comunidad como depositaria de la memoria” (anexo 9). Mary Grueso considera la poesía como “una herramienta de salvaguarda” de “las manifestaciones de la oralidad como valor comunitario” que la poeta anhela transmitir a las nuevas generaciones “a través del poder de la palabra” (anexo 9), junto con la memoria ancestral de su pueblo y de su etnia. La dimensión reivindicativa e identitaria de su poética resulta entonces predominante, tomando sus raíces en los elementos naturales que caracterizan la región pacífica, como el mar, los ríos, los aguaceros e inspirándose en la cosmovisión africana y las deidades yorubas. Considerando la poesía como una herramienta social, la usa para denunciar explícitamente las situaciones que sufren las poblaciones negras y para manifestar

“la posición política de defensa de lo propio, del territorio, de la identidad, de las labores, de las dinámicas, del fenotipo y del dialecto” (anexo 9). La celebración de las tradiciones orales de su pueblo, que se refleja también en los talleres de oralidad que organizó en la Universidad del Valle, se junta con la “exaltación de la mujer negra como madre, como amante, como maestra, como líder, como miembro de la comunidad”. Sin que se pueda hablar de escritura feminista, presenta el cuerpo femenino negro en su “papel erótico” asumido, considerando su “andar cadencioso y elástico similar al hondear de la palmera” (anexo 9) como algo que la engrandece. Su primer poemario, *El otro yo sí que soy yo*, fue publicado en 1997. Hoy en día cuenta con seis poemarios publicados y “es considerada como una de las voces más fuertes del Pacífico colombiano” (Cuesta y Ocampo, 2008: 77): en 2007, fue designada por Águeda Pizarro como “Almanegra”, el mismo año que recibió reconocimientos como Mujer del Año en la Universidad Santiago de Cali. Consciente de que no existen en Colombia las voluntades ni el interés por parte del ámbito editorial para valorar la literatura afrocolombiana, Mary Grueso queda sin embargo hoy en día una de las figuras poéticas del Pacífico más valorada por la institucionalidad y las políticas culturales del gobierno. En efecto, fue distinguida por el Ministerio de Cultura con el “Premio a la dedicación del enriquecimiento de la cultura ancestral de las comunidades negras, raizales, palenqueras y afrocolombianas” (Poepaz, 2018: 239). En 2010, fue reconocida por la Consejería presidencial para la Equidad de la Mujer y la Cámara de Comercio de Cali como una de las cien mujeres más destacadas del Valle del Cauca en el siglo XX. Por otro lado, la amplia difusión y valoración de la obra de Mary Grueso no reposa solo en su producción poética. Efectivamente, la escritora destacó en 2011 cuando emprendió la publicación de su *Colección de Cuentos ilustrados de niños afrocolombianos: Pelito de Chacarras* con Apidama Ediciones. El primer volumen titulado *La Muñeca Negra* fue recibido con entusiasmo por el público, sobre todo por las poblaciones negras de Colombia por su carácter autorreferencial y comunitario, llevando hoy en día siete reimpresiones (anexo 8). La Colección fue completada por cinco otros títulos, el último siendo publicado en 2018. Entre las voces recopiladas en *¡Negras somos!*, la de Mary Grueso es una de las más comentadas por la academia, siendo el objeto de varios artículos y ensayos de María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio, que también se interesaron en la obra de María Teresa Ramírez, Elcina Valencia, Lorena Torres o Amalia Lú Posso¹⁸⁰. Hoy en día la actividad literaria de Mary Grueso sigue

¹⁸⁰ Encontramos “Mary Grueso Romero: poesía, memoria e identidad” de María Mercedes Jaramillo en *Chambacú, la historia la escribes tú* (2007), obra compilada por Lucia Ortiz. La obra de Mary Grueso también aparece en *Hijas del Muntu. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina* (2011) por María Mercedes Jaramillo y Lucia Ortiz o en “Los abuelos como arcas de la memoria en las obras de las "Almanegras" del Litoral

siendo de las más intensas, con el desarrollo de talleres de promoción de lectura y su intervención en conferencias y conversatorios al extranjero. En el año 2017 fue seleccionada para participar con sus escritos en la cápsula del tiempo de la Biblioteca Nacional de Colombia para el cumplimiento de sus 140 años de existencia, una cápsula que solo se abrirá en 2077 cuando la Biblioteca conmemore 200 años.

- **Amalia Lú Posso Figueroa**

Amalia Lú Posso Figueroa nació en Quibdó el 8 de noviembre de 1947. Hasta los trece años, cuando su familia se trasladó a Bogotá, vivió y creció en la capital chocoana, donde “[s]e impregn[ó] de todo ese entorno, un entorno mágico”¹⁸¹. Hija de Felicia Amalia Figueroa y de Augusto Posso, teniendo como antepasados a italianos y españoles que se instalaron en el Chocó por la fiebre del oro, Amalia Lú Posso fue criada en la carrera tercera de Quibdó. Su infancia en el departamento chocoano, que considera como “la fuerza de su vida” y celebra como una de las más bellas épocas de su vida, permitió que el entorno la sacudiera y se apropiara de ella¹⁸², particularmente mediante la educación que recibió de las mujeres chocoanas que trabajaban para su familia. Por lo tanto, a pesar de sus facciones blancas y su piel mestiza., la escritora apuesta que “tengo la esencia, la armonía, la fuerza, todo lo que identifica a la raza negra, la picardía”¹⁸³. Después del duro traslado a la capital bogotana, donde integró el Colegio Nuevo Gimnasio, la marginación que sufrió al principio desembocó en una sororidad fuerte con algunas amigas. Luego, Amalia Lú Posso entró en la Universidad Nacional para estudiar Psicología. Por el año 1967 comenzó también a militar en la Juventud Comunista (Juco). Sus varios e intensos años de militancia hasta mediados de los ochenta la llevaron a participar de pleno en el movimiento estudiantil que sacudía las grandes universidades públicas colombianas a comienzos de los años 1970. Después del doctorado, se desempeñó como psicoterapeuta, directora, psicóloga del Centro de Atención Integral al Preescolar, y coordinadora de Excelencia Académica de la Universidad Nacional de Colombia. También fue profesora catedrática en las universidades Pontificia Bolivariana de Medellín, Jorge Tadeo Lozano y Los Andes en Bogotá (Cuesta y Ocampo, 2008: 91). La obra de Amalia Lú Posso floreció en abril de 2001, cuando salió la primera edición de su recopilación de cuentos *Vean vé, mis nanas negras* y produjo su formidable surgimiento en el panorama literario colombiano. Las protagonistas de esos cuentos

Pacífico” de María Mercedes Jaramillo. Betty Osorio publicó “Construcción estratégica de la alteridad negra en tres cuentos de Mary Grueso Romero” (2015).

¹⁸¹ Entrevista a Amalia Lú Posso Figueroa el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁸² *Idem.*

¹⁸³ *Idem.*

son re-creaciones literarias de las mujeres que educaron a Amalia Lú Posso. De dos pasaron a ser veinticinco, cada una encarnando a su manera el “erotismo tranquilo, suave, sin problema, sin doble mensaje”¹⁸⁴ de los chocoanos. Si la crítica habla de una “reivindicación del erotismo femenino de las mujeres negras como empoderamiento personal y cultural” (Lobos, 2017), la escritora apuesta simplemente que “independientemente de uno u otro encasillamiento, las mujeres somos la fuerza. Somos la que damos a luz la vida”¹⁸⁵. Los veinticinco cuentos son un viaje a través del ambiente cotidiano de la región pacífica donde el ritmo se encarna en la corporalidad de las protagonistas y las marcas de oralidad que caracterizan el estilo narrativo de Amalia Lú Posso:

Todos los seres humanos somos productos de todas las cosas que nos han pasado en la vida. Y todas las cosas que nos pasaron en la vida empiezan cuando empezamos a apropiarnos el mundo. Y empezar a apropiarse el mundo es el “ta”. El ritmo. Yo creo que por eso mis mujeres, las de mi primer libro, veinticinco mujeres salieron así. [...] Cada una salió y agarró un ritmo. Yo lo desarrollé. El palpito, el primer palpito, el origen de la vida “pa”, ese es el ritmo. Pero salió así espontáneamente como las cosas en mi escritura. Sin proponérmelo.¹⁸⁶

La escritura de Amalia Lú se basó primeramente en un ademán espontáneo del que salieron sus recuerdos de infancia “como borbotones”¹⁸⁷, transformados en literatura. El éxito de *Vean vé, mis nanas negras* fue casi inmediato. En el año 2011 salió su octava edición en Ediciones Brevidad, precedida de un prólogo escrito por el escritor chocoano Arnoldo Palacios. Entre tanto, el cuento “Honoría Lozano, la que tenía el ritmo en el sentar” fue incluido en la *Antología de la literatura colombiana*, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2005. Otro cuento, “Delfa García y Jesusita Blandón” fue traducido al portugués en *Historias das terras daqui e de lá* (2007, Editora Zeus, Rio de Janeiro) antes de que el conjunto del libro fuera traducido al portugués por la editorial Kalandra. Fue publicado también en España por Ediciones Palabras del Candil y actualmente se está preparando su traducción al hebreo. Asimismo la amplia difusión de los cuentos llevó la escritora a adaptarlos al escenario teatral en el espectáculo *Cuentos eróticos del Pacífico colombiano*, presentado a partir del año 2009 en Colombia, Francia, España, Venezuela, Argentina, México, Brasil, Ecuador y Estados Unidos, entre otros. Amalia Lú Posso es escritora de cuentos y la llaman poeta aunque ella

¹⁸⁴ Entrevista a Amalia Lú Posso Figueroa el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Idem.*

afirme que no lo es, pero cuando le pidieron participar en antologías poéticas fue capaz de imponer una métrica a su prosa. Además, aunque *Vean vé, mis nanas negras* es fundamental en la trayectoria personal de la cuentista, su producción literaria también incluye algunos cuentos que escribió por encargo: si bailan al mismo ritmo que las *Nanas*, son el fruto de temáticas que le impusieron. “Adelaide, la de Mozart” reposa sobre una analogía entre la región pacífica, encarnada en una joven chocoana, y la obra musical de Mozart. “El Galandro” resultó de un pedido de Juan Manuel Roca, quien la solicitó para que escribiera sobre Aristarco Perea Copete, un famoso músico chocoano. Junto con el cuento “O mejor”, son los dos escritos que encontramos en *¡Negras somos!*. Por fin, la primera muestra literaria de la escritora se titula “Atrato el río que tiene palabra” y fue publicado por la revista *Semana* en 2017. Emanó de los recuerdos de una conversación que escuchó de niña, en la que se contaba la primera masacre perpetuada por parte del ejército del Chocó en Quibdó, la llamada “matanza del río Tumundo”. Aunque este cuento presente una dimensión denunciadora y comprometida muy potente, Amalia Lú Posso Figueroa no considera la poesía y la literatura como reales herramientas políticas frente a la violencia que sufre la gente de su región, sino que “el Chocó se narra y se cuenta. Y cantando y contando narramos nuestras alegrías y nuestras tristezas”¹⁸⁸. No obstante, la difusión de *Vean vé, mis nanas negras* hizo que su obra “trascend[iera] su espacio estético para converger de manera contestataria con sus contextos sociales” (Lobos, 2017). De hecho, esa dimensión social se refleja en el constante compromiso de la cuentista por la promoción de la literatura y de la lectura en su departamento natal: a modo de ejemplo, dio clases en las escuelas de las zonas rurales del Chocó y participó en el Congreso de Literatura organizado por la Universidad Tecnológica del Chocó en el marco de la Fiesta de la Lectura del Chocó (Flecho 2019) y de la Feria del Libro (FILBO 2019).

- **Sonia Nadhezda Truque**

Sonia Nadhezda Truque nació el 9 de septiembre de 1953 en Buenaventura. A los nueve meses de nacida sus padres se la llevaron a Bogotá, donde se radicaron por razones laborales, y fue allí cuando “el vínculo con su puerto se rompió”¹⁸⁹. Sonia Truque es hija del escritor bonavorense Carlos Arturo Truque, quien era también traductor autodidacta (de francés, de alemán y de inglés), guionista, y periodista por su trabajo en la radio de la Universidad Nacional. Carlos Truque es de la misma generación que Gabriel García Márquez y se murió a los 49 años, en 1970. Siendo la mayor de dos hermanas, Yvonne y Colombia Truque, Sonia Nadhezda fue

¹⁸⁸ Entrevista a Amalia Lú Posso Figueroa el 15 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁸⁹ Entrevista a Sonia Truque el 25 de enero de 2019 en Bogotá.

la que alcanzó más a conocerle y disfrutó del “ambiente de arte y de bohemia” (Uribe, 1989) que caracterizó su infancia bogotana, nutriéndose de la amplia biblioteca de sus padres en la que podía ahondarse sin censura. Empezó primero a escribir muy de niña unos pequeños cuentos en un cuaderno, cuando tenía diez años, y después lo dejó. Tras la muerte de su padre, participó en grupos culturales y teatrales y cuando tenía diecisiete años fundó con Arturo Alape, César Valencia, Antonio Correa, Soledad Farias y Eduardo García Aguilar uno de los primeros colectivos literarios de Colombia, “Punto Rojo” (Uribe, 1989) que publicaba una revista político-literaria. Cuando tuvo la oportunidad de irse a estudiar al extranjero, se fue a Barcelona en 1976, donde estudió Filología catalana. Luego, viajó por Europa. En 1984 regresó a Colombia y se volvió Secretaria Ejecutiva de la Unión Nacional de Escritores, fue coautora de *Los Samper, un libro abierto* y publicó su primer libro de cuentos, *La otra ventana* en 1986, para luego publicar las antologías *Elisa Mujica* en 1988 y *País de versos, antología de poesía infantil colombiana* en 1990. Esta última fue el resultado de la investigación que llevó a partir de mediados de los años 1980, “Almacén de los niños. Historia de la literatura infantil en Colombia”, para la cual obtuvo la beca de Colcultural¹⁹⁰. A partir de tal investigación participó en el proyecto editorial de Carlos Nicolás Hernández “Tres culturas” que tenía como propósito publicar poesía infantil y “rescatar la memoria literaria del país a partir del siglo XIX hasta nuestros días” (Uribe, 1989). De hecho, el interés de Sonia Truque por la literatura infantil constituye una línea importante en su carrera literaria, como lo demuestra la publicación de la tercera edición, en el marco de la inauguración del Decenio Internacional de los Afrodescendientes (2015), de una antología dedicada a la historia del Tío Conejo¹⁹¹ *Las travesuras del pícaro Tío Conejo* (2007). La obra de Sonia Truque como antóloga es profusa y diversa, reflejando las múltiples influencias que encontramos en su propia obra literaria, tanto como cuentista que como poeta: cuenta con *Cuentos policíacos* (1997), *Poemas encantados* (1999), *Poetas bogotanos* (1999), *Fábulas colombianas fábulas extranjeras* (2010). Por lo tanto, los vínculos de la escritora con el ámbito editorial bogotano son estrechos: siendo al origen de la Fundación Carlos Arturo Truque (FUCAT) y de su programa editorial Nostromo, dirigió varios proyectos con Panamericana Editorial y la Editorial Esquilo. Asimismo suele trabajar con revistas colombianas como *Número*, *Tinta Fresca*, *Puesto de Combate*¹⁹². En cuanto a sus publicaciones personales, en 1996 salió su segundo libro de cuentos, *Historias*

¹⁹⁰ Colcultura, también conocido como el Instituto Colombiano de Cultura, fue la entidad que precedió la creación del Ministerio de Cultura en 1997.

¹⁹¹ Según Sonia Truque, el Tío Conejo es un ser imaginario de los afrodescendientes, cuya historia se reproduce desde los Estados Unidos hasta la Patagonia (entrevista del 25 de enero de 2019 en Bogotá).

¹⁹² Entrevista a Sonia Truque el 25 de enero de 2019 en Bogotá.

anómalas, y en 2002 publicó su primer poemario, titulado *Bordes* (y de lo cual son sacados los poemas que figuran en la antología *¡Negras somos!*). Este fue seguido de dos libros de cuentos: *Los perros prefieren el sol* en 2006 y *Un muñeco en la acera* en 2016. La autora dirigió varios talleres de literatura y después de aparecer en *¡Negras somos!* fue incluida en la *Antología de poetas afrocolombianas* en 2010. Las influencias que nutren la obra literaria de Sonia Truque son numerosas, debido al entorno cultural que la rodea desde niña. Según la escritora, sus fuentes de inspiración parten de la “tradicción” literaria colombiana y sus clásicos hasta las literaturas norteamericanas, incluyendo las obras de Faulkner, Cohen, McCuller, Dorothy Parker. Como lo cuenta ella misma, su estancia en Barcelona y en Europa aportó una dimensión intimista a su obra, más psicológica e interior, y de allí emergió su profundo interés por la novela policial, que descubrió en España cuando comenzó a leer los grandes clásicos del género negro como Dickens, Cohen, Agatha Christie, Clarice Lispector, O. Henry, William Saroyan, los españoles Paco Ignacio Taibo II y Manuel Vásquez Montalbán, entre otros. Lectora también de Gabriel García Márquez, de Proust o de Virginia Woolf, esa “hija cultural de Bogotá”¹⁹³ considera que su obra poética y cuentista es una lectura intimista del género policial donde predomina el desencanto y donde todos los personajes, junto con la voz poética, “tienen la sensación del fracaso”¹⁹⁴. Si algunos de sus poemas adoptan un tono de denuncia hacia la violencia subyacente que existe en Colombia, los desplazamientos y los saqueos porque “la literatura tiene un contenido social”¹⁹⁵, Sonia Truque no transforma esa vertiente social en un compromiso, prefiriendo evitar las “pancartas”¹⁹⁶ que impondría. Su escritura narrativa tiene por tanto una vertiente dura, fuerte, urbana y bogotana que no se vincula con su identidad pacífica, puesto que sus lazos con su puerto natal permanecieron distantes y que ella estima que “se tiene que tener alguna cercanía con lo que uno está contando”¹⁹⁷. Con lo cual, tampoco adoptó el discurso afrodescendiente como propuesta estética o bandera ya que “un escritor escribe según lo que ha leído, lo que ha sentido, lo que ha vivido, desde sus cinco sentidos”¹⁹⁸. Como nunca se dedicó a la temática étnica, los editores nunca le pidieron escritos vinculados con esta, y según la escritora “la publicaron por la calidad de sus textos”¹⁹⁹. Sin embargo, considerando que “hay que decir las cosas”, Sonia Truque piensa abordar el desplazamiento que afecta a las poblaciones afrodescendientes mediante un proyecto escritural sobre el

¹⁹³ Entrevista a Sonia Truque el 25 de enero de 2019 en Bogotá.

¹⁹⁴ *Idem.*

¹⁹⁵ *Idem.*

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Idem.*

cotidiano de una niña negra en el barrio de Ciudad Bolívar y su integración dentro de la sociedad urbana bogotana. En todos casos, Sonia Truque sigue leyendo y escribiendo, escuchando jazz y obrando por “abrir otra ventana a la literatura nacional” (*Seminario Voz*, 2016).

- **Dionicia Moreno Aguirre**

Dionicia Moreno Aguirre nació el 25 de mayo de 1960 en Cali y es hija adoptiva de Buenaventura (Poepaz, 2018: 75), ya que allí se radicó en casa de sus tíos con solamente ocho años. Como lo afirma la poeta, “mi ombligo está en Cali pero mi corazón y mi vida están en Buenaventura”²⁰⁰. Fue precisamente a esa edad cuando empezó a escribir cartas a sus padres y a sus hermanos, y fue guardando los cuadernos donde se acumulaban las correspondencias con su familia y más tarde, con sus amigos. Tras un largo tiempo, Mary Grueso Romero consideró que no eran sencillas cartas sino epístolas poéticas intimistas y románticas, y Dionicia Moreno siguió escribiendo versos. Seguramente no hay mejor descripción que corresponda a la escritura de la poeta como la que encontramos en la antología *Por todos los silencios* (2018: 75), editada por Libros para pensar:

Mujer de corazón muy dulce que, además de viajar por el mundo entre letras y nubes, se entenece con la naturaleza y el amor. En sus escritos se plasman imágenes sencillas que pueden llevar al lector a vivir experiencias tanto ancestrales como eróticas y sensualmente gastronómicas.

De hecho, Moreno Aguirre tiene una trayectoria académica particular, en la que se refleja un profundo interés por la defensa de los derechos de su comunidad, encarnado también en su compromiso desde los años 1990 con la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí y la reciente fundación de la organización Ambulua. Estudió en un primer tiempo Técnica auxiliar de contabilidad y secretariado en el Instituto Comercial Teófilo Roberto Potes, antes de licenciarse en Etnoeducación y Ciencias Sociales en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Se licenció también en Antropología aplicada del Instituto Misionero de Antropología de Medellín, y luego estudió Liderazgo afrofemenino, Derechos humanos y Políticas Públicas en la Universidad Libre de Cali. Además, realizó un diplomado en Acompañamiento a Procesos Indígenas y Afrocolombianos en la Universidad FUCLA (Medellín). Dionicia Moreno se considera “maestra de por siempre”²⁰¹ y al regresar de la Universidad de Medellín consiguió un empleo de maestra en el colegio militar de la zona rural

²⁰⁰ Entrevista con Dionicia Moreno Aguirre el 6 de febrero de 2019 en Buenaventura.

²⁰¹ *Idem*.

de Buenaventura, en el corregimiento Ocho Savaletas, donde ejerció dos años y medio hasta la edad de la jubilación (57 años). Después de obtener un empleo en otro colegio, decidió retirarse y hoy en día se dedica a su ejercicio pastelero. En cuanto a su trayectoria literaria, Dionicia Moreno participa en los Encuentros del Museo Rayo desde 2006, y aunque su obra cuenta con tres libros inéditos (*Hilvanando el silencio*, *Amores de piedra* y *Retazos de luna*), sus poemas fueron publicados en las antologías *¡Negras somos!* (2008), *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010) y *Por todos los silencios* (2018), con diez años de intervalo. Asimismo, participó en el seminario internacional “La discriminación múltiple de la mujer afrodescendiente” en 2008. En 2001, fundó con los poetas bonavorenses Elcina Valencia, Mary Grueso, Lorena Torres Herrera y Jefferson Torres los Encuentros de Poesía Erótica “Susurros de pasión”, nacidos a partir del taller literario Palabras abiertas. Si bien la fuente de su poética está principalmente en su entorno familiar, geográfico y comunitario, sus influencias son muy variadas: desde la correspondencia epistolar de Pablo Neruda con Gabriela Mistral hasta Mario Benedetti, Dionicia Moreno se nutre sin duda de referencias poéticas latinoamericanas y universales. Además, sus versos se inspiran en las letras y las obras musicales de Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa o Charles Aznavour. Por tanto, su producción poética se ubica en una posición interesante dentro del panorama poético colombiano. Efectivamente, en el carácter territorial de su escritura se expresa su “amor por lo étnico”, que reivindica a través de sus raíces chocoanas, heredadas de su padre, y su “don” que es según la poeta “servir al otro y más si es mujer, y más si es mujer negra y pobre”, que se describe a sí misma como feminista “ahora pasiva” después de muchos años de activismo. La región pacífica y el municipio de Buenaventura constituyen una de sus principales fuentes de inspiración²⁰². Por otro lado su poesía tiene una clara dimensión de contra-narrativa al evocar, recordar y exponer los episodios violentos que conoció y conoce la ciudad de Buenaventura, unos hechos que poco se relatan en los medios de comunicación nacionales (de ello se encargan las emisoras comunitarias y locales o algunos títulos periodísticos regionales) y que no integrarán la Historia nacional y hegemónica, que sigue marginalizando la región pacífica de sus relatos. No obstante, la escritora tiene consciencia de la actual valoración de la poesía de corte costumbrista con un carácter étnico y reivindica “escribir desde la vivencia, desde el sentir, y [le] gusta escribir al amor” porque “los negros también nos amamos, bajo cadenas, bajo el yudo, bajo muchas presiones, hubo amor”²⁰³. Por tanto, su lirismo inspirado en el litoral pacífico con sus palmas,

²⁰² Afirma Dionicia Moreno: “Si yo no estuviera aquí en el Pacífico yo creo que no tendría los elementos, la inspiración que puede transcribir y hacer en los textos” (entrevista del 7 de febrero de 2019 en Buenaventura).

²⁰³ Entrevista a Dionicia Moreno Aguirre el 6 de febrero en Buenaventura.

sus árboles, el mar, la lluvia crespa y brillante y los aguaceros, se impregna también de la picardía propia de la poeta, cuando el cuerpo negro aparece en versos sensuales y románticos en los que se expresa su ternura, desde la intimidad de su hogar y de su gente.

- **María Elcina Valencia Córdoba**

María Elcina Valencia Córdoba nació en Puerto Merizalde, situado en el municipio de Buenaventura, casi en la embocadura del Río Naya. Es hija de Julio Francisco Valencia Castro y de Nicolasa Córdoba Caicedo, que era cantadora tradicional y le transmitió el amor por la música y las tradiciones culturales populares de la región pacífica. Hoy considerada como una de las cantautoras más emblemáticas del Valle y del Pacífico, es también educadora, escritora, poeta, gestora cultural y comunitaria. Elcina Valencia empezó a componer canciones desde muy temprana edad. Las presentaba ante la gente de su pueblo en las ocasiones festivas, pero no solamente: las canciones que se le quedaron desde entonces (las demás se las recordó su propia gente) las componía en las canoas que tomaba con sus hermanos para atravesar los ríos que separaban su vereda de Puerto Merizalde. Comenzó a escribir más tarde, con diecisiete años. Su primer poema fue el fruto de un encargo de su maestra de español y literatura, doña Elva Martínez de Peña y se titula “¿De qué te quejas?”. Su poesía de juventud se destaca por su carácter comprometido porque “en ese tiempo sí que estaba vinculada a los procesos sociales, aquí en Buenaventura, a lo cimarrón, desde la identidad, la lucha del pueblo por los derechos, el tema de la mujer”²⁰⁴. Ella se inquietó muy temprano por la igualdad de derechos y las muestras de machismo arraigadas en la sociedad colombiana del Pacífico, escribiendo para proteger a sus amigas y a las jóvenes de su edad, defendiéndoles contra los riesgos de quedar embarazadas y de resultar abandonadas por los hombres, como sigue sucediendo hoy en día. De esas cuestiones trata una novela que escribió y que perdió, titulada *Me llamo Santa Soledad*, donde reivindicaba su independencia como mujer. En esos años se licenció en Educación básica primaria, después de realizar tres especializaciones en Planeamiento educativo, en Pedagogía del Folclor y en Lúdica y Recreación. Posee también un magister en Educación. Además, cuenta con un doctorado en Filosofía con especialidad en Artes. En 1991 participó por primera vez en el Encuentro de Poetas Colombianas, lo que llevó el Museo Rayo a publicarle su primer poemario en 1992, titulado *Todos somos culpables*. En tiempos de la publicación de *¡Negras somos!* ya había publicado por lo menos cuatro poemarios y un CD de canciones. Después, publicó su poemario *Pentagrama de pasión* con Apidama Ediciones en 2010, antes de ser

²⁰⁴ Entrevista a Elcina Valencia el 8 de febrero de 2019 en Buenaventura.

incluida en la *Antología de poetas afrocolombianas* (2010) y *Por todos los silencios* (2018). Elcina Valencia es también directora en los años 1980 del grupo musical Kantares, fundadora de la Asociación y Escuela de Expresión Cultural Trapelda y creadora del programa de Alfabetización a través de la cultura (Poepaz, 2018: 201). Según los compiladores de *Por todos los silencios*, ha recibido “más de veinte placas, menciones y medallas de reconocimiento al mérito cultural y pedagógico”²⁰⁵ y “ha participado en eventos culturales y académicos en Europa, América y Reino Unido” (Poepaz, 2018: 201). Además, recibió el título de Almanegra por el Museo Rayo en 2007, y en 2010 fue reconocida por la presidencia de la República como una de las cien mujeres destacadas de siglo XX en el Valle del Cauca. Su obra poética es estrechamente ligada con su obra musical, puesto que algunos de sus poemas terminan siendo musicalizados. Sin embargo, la primera se nutre de influencias poéticas y literarias universales. La poeta menciona un primer apego fuerte por Sor Juana Inés de la Cruz y Pablo Neruda, este último influenció su poética romántica del recuerdo²⁰⁶. Paulo Freire le ha inspirado en lo social y en lo espiritual, como fuente de reflexión filosófica “sobre la comunidad, la libertad, de poder sin amarres, de poder ser en la autonomía, como los pueblos excluidos por las clases dominantes para construir su propio futuro”²⁰⁷. Le llamó la atención la obra *La naturaleza de la naturaleza* (1977) de Edgar Morin, como le inspiraron *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960) de Gaston Bachelard. A nivel nacional recuerda a Miguel Ángel Caicedo y las letras y canciones de Leonor González Mina, la “Negra grande de Colombia” y de su marido Esteban Cabezas Rher, o también del folclorista Ezequiel Cuevas. Podemos considerar que su lectura de Edgar Morin fundó su poética actual, que más allá de ser simplemente “erótica”, celebra el cuerpo en su dimensión territorial. En otros términos, de *La naturaleza de la naturaleza* (1977) le vino la idea de basar sus versos en una analogía entre el cuerpo y el territorio: “Es un erotismo que conversa con la naturaleza”²⁰⁸. Ese proceso de territorialización poética se basa en la voluntad autónoma e independiente de la voz poética, que decide convertirse en montaña o en playa que pueda ser recorrida por el sujeto deseado. Con lo cual, el erotismo permite el “reconocimiento del ser, de lo que soy, el respeto”, donde “el cuerpo no es una cuna de pasiones, [...] sino un camino para llegar al otro, pero no se puede abusar de él”²⁰⁹. Es interesante constatar como la poeta estira hondamente esa analogía, creando así un

²⁰⁵ Entre ellos destacamos el Premio Nacional de Poesía Erótica en 1992 o la Bandeja de Plata de la Alcaldía de Buenaventura en reconocimiento a su trabajo en favor de la mujer (Poepaz, 2018: 201).

²⁰⁶ Entrevista a Elcina Valencia el 8 de febrero de 2019 en Buenaventura.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

vínculo cercano entre el cuerpo femenino y el territorio de la región pacífica: de igual manera son “templo[s]”²¹⁰ convidados por sus riquezas que acaban siendo conquistados y explotados. Por lo tanto, la sensualidad de la poética de Elcina Valencia es una sensualidad comprometida porque propone también una reflexión sobre el entrelazamiento entre la acción conquistadora y colonizadora, y los maltratos físicos que sufren las mujeres por parte de los hombres. Si la cantautora utiliza tanto la palabra cantada como la palabra escrita como “mecanismo[s] de denuncia”²¹¹, en ellas también se expresa su compromiso con la celebración, la valoración y la perpetuación de las tradiciones orales y musicales del litoral pacífico, subrayando el vector social que representan para las comunidades negras. Ese compromiso que manifiesta, por ejemplo, al dedicar un poema al currulao²¹² se refleja en su compromiso personal y profesional en la etnoeducación (es directora del Núcleo de Desarrollo Educativo y Coordinadora de Etnoeducación del Distrito de Buenaventura) y en la preservación de su cultura (hace parte del Grupo Gesto regional del Plan Especial de Salvaguardia), como de las músicas de Marimba y cantos tradicionales del Pacífico sur colombiano. Por tanto, los versos de “La Palmera” son “una fuente que sale pura de entre su tierra y de sus humores” (De Quevedo y Monroy, 2009) en los que se entrelazan el imaginario territorial y una expresión poética íntima y sensual, alzándola como verdadera representante cultural del litoral de la región cuyas melodías hasta resuenan en las calles de la capital colombiana.

- **Lorena Torres Herrera**

Lorena Torres Herrera nació en Buenaventura. Desde hace casi veinticuatro años ejerce como docente en Educación Artística: enseña el teatro, la danza, la música, la producción literaria como las tradiciones culturales folclóricas del Pacífico, y empezó a escribir de niña, manejando sus cuadernos de versos. Pese a que no se cultivaba el oficio de la lectura en su casa aunque se valoraba el arte de la declamación y del baile, Lorena Torres empezó a leer temprano, y a los nueve años de edad se enamoró de la obra de Oriana Fallaci leyendo *Carta a un niño que nunca nació* (1975). Muy joven se le quitó el puesto de declamadora de la casa a su hermano mayor, recitando los poemas de Miguel Ángel Caicedo. En aquella época le gustaba inventarse los versos, pero su primer contacto con la poesía se encarnó en la obra de Lucrecia Panchano,

²¹⁰ Entrevista a Elcina Valencia el 8 de febrero de 2019 en Buenaventura.

²¹¹ *Idem*.

²¹² Mediante el poema “Currulao” (anexo 6: 206), Elcina Valencia anhela expresar “todo el significado que tiene el currulao para su vida y para la sociedad y para los negros” (entrevista el 8 de febrero de 2019 en Buenaventura). El currulao es una música y una danza con tambores y marimba que se baila en la costa pacífica.

su madrina, conocida también como “La mujer litoral”²¹³. Comenzó a destacar en la declamación con su participación en un concurso de poesía infantil donde recitó la poesía de Lucrecia Panchano, pero se dedicó sobre todo a dramaturgia cuando integró grupos de teatro y se graduó en la Universidad del Valle en Arte dramático. No obstante, su “línea de trabajo” siempre ha sido la valoración del folclor de su región, que considera como un legado recibido de su familia y de su comunidad. Para Lorena Torres, fortalecer la identidad cultural es “la forma como ella pueda aportar para mejorar la comunidad”²¹⁴. Su implicación en los trabajos sobre la identidad de las comunidades negras del Pacífico se manifiesta en su trayectoria académica con su especialización en Pedagogía del Folclor, su diplomado en Identificación, diseño y gestión de proyectos culturales. También hizo un diplomado en danzas y luego en formación política, liderazgo y derechos humanos implementado por la Escuela de Formación de la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí (Cuesta, 2008: 183). Por tanto, se destaca como “líderesa y gestora cultural” (Poepaz, 2018: 165) por su implicación en la Red Kambirí y en la Escuela de Estudios Afrocolombianos Josefina Bakhita. En este momento actúa, como Dionicia Moreno, en el marco de la Corporación Ambulua y de la Red de mujeres afrolatinoamericanas, afrocaribeñas y de la diáspora. Asimismo, se desempeñó como Miembro del Consejo Municipal de Cultura de Buenaventura durante dos años y laboró en la Institución Educativa José María Cabal, sede Eusebio Muñoz Perea, en Buenaventura (Poepaz, 2018: 165). Su rica experiencia en el campo artístico y cultural la llevó a participar, junto con Dionicia Moreno y Elcina Valencia a la producción nacional “Cuando el tambor nos llama”, un proyecto del Ministerio de Cultura y del Ministerio de Comunicaciones. Participó también en la realización de varios cortometrajes (Poepaz, 2018: 165). Además de escribir poesías y piezas teatrales, escribe cuentos y canciones folclóricas, cuyo contenido se inspira de su involucración en el liderazgo afrodescendiente y afrofemenino. Por lo tanto, el eje temático del conjunto de su obra tiene una esencia étnica, y mediante su difusión a través de su participación en antologías²¹⁵ y en los medios de comunicación como la radio, la poeta anhela participar en el relato de una nueva Historia para contrarrestar la que fue “mal contada” por las instancias hegemónicas y céntricas. Sus reivindicaciones, que se expresan mediante formas artísticas y géneros literarios plurales, se basan en un trasfondo identitario que se nutre también de su propia

²¹³ Lucrecia Panchano es una de las veteranas de las poetas incluidas en *¡Negras somos!*, y empezó su trabajo literario en 1965, obteniendo en 1970 el Primer Premio en el Concurso sobre Costumbres del litoral pacífico. Empezó a participar al Encuentro de Poetas Colombianas a finales de los años 1990 (Cuesta y Ocampo, 2008: 49).

²¹⁴ Entrevista a Lorena Torres el 7 de febrero de 2019 en Buenaventura.

²¹⁵ Participó en *¡Negras somos!* en 2008, *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* en 2010 y *Poemas Matriax* en 2012.

cotidianeidad y de su ambiente cultural y geográfico. Si designa a Lucrecia Panchano y a Miguel Ángel Caicedo como sus principales fuentes de inspiración poéticas, a Lorena Torres le gusta también sentarse en el Parque cerca del Malecón de Buenaventura, hasta que un señor de edad avanzada llegue en una canoa y le inspire versos sobre los desplazamientos internos de las poblaciones negras del Pacífico y sus consecuencias dramáticas²¹⁶. A partir de sus experiencias en distintas áreas artísticas y políticas que le permitieron “entender cómo se mueve la sociedad”, los poemas extensos de Lorena Torres, cuyo formato narrativo se inspira de sus otras producciones literarias, son también portavoces de los sufrimientos del pueblo bonavorense cuando la voz poética se encarga de narrar las masacres y la violencia que azotan el municipio²¹⁷. A principios de los años 2000, su participación en los Encuentros de poesía erótica de Buenaventura “Susurros de pasión” reveló una dimensión más íntima de su poética, en la que se juntan la celebración del cuerpo femenino negro y las sutilezas del erotismo popular que puebla la fauna y la flora pacífica²¹⁸. En los mismos años participó por primera vez en el Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo, una oportunidad que permitió el despertar de su obra poética y dio lugar a una difusión más amplia de sus escritos mediante la conquista de nuevos espacios mediante recitales y conferencias organizados en el ámbito académico. Lorena Torres, desde los espacios culturales, artísticos, asociativos y académicos que integra, aspira hoy en día a publicar sus libros de poesía y de cuentos, además de seguir pensando en una futura novela.

²¹⁶ En el poema “Atarrayando el olvido” (anexo 6: 211).

²¹⁷ Lorena Torres cuenta las masacres que solían ocurrir en las casas de pique de Buenaventura y originaron la muerte de decenas de jóvenes bonavorenses, en el poema “Mar sin sol”, un homenaje a una de las víctimas llamada Marisol.

²¹⁸ En “La negra Tomasa” (anexo 6: 215) se expone la analogía conocida entre los habitantes de Buenaventura entre el sexo femenino y la piangua, un molusco típico del litoral pacífico.

Anexo 6

Los poemas

María Teresa Ramírez

TOCÁ ESE TAMBOR

Tocá ese tambor
hijo mío,
vuelen sobre él
tus manos mestizas,
confluye a tu sangre africana,
confluye a tu sangre india.

Tocá ese tambor
hijo mío,
cierra los ojos y vuela,
en las notas temblorosas
ritmo de baile africano,
cante tu boca bembita,
tromponcita y cariñosa.

Tocá ese tambor
hijo mío,
vuelen tus manos mestizas,
en los sonidos de África,
con tu boca medio bamba
y tu pasita amonada.

DINGA Y MANDINGA

Tengo dinga en mi sortija, el mandinga en mis aretej,
el Yoruba en mi cintura y el Congo en mi canaleta,
cuando voy rema que rema, por el río de la vida.

Mi cintura se menea, se menea el canalete.
 La sortija está en el dedo, y en la oreja el arete.
 Canalete remá, remá,
 canalete congoleño.

Carbón y canela voy, carbón y canela vengo,
 Remá, bogá... canalete congoleño,
 Remá, bogá... canalete congoleño,
 Carbón y canela voy, carbón y canela vengo,
 Remá, bogá,
 canalete congoleño,
 Remá, bogá,
 canalete congoleño.

BESO Y MAMEY

Los besos que tú me diste,
 fueron solamente tres
 y se me han multiplicado
 al derecho y al revés.
 Los besos que tú me diste,
 tienen sabor a mamey
 salpicarito de ron,
 por eso se me quedaron
 en merio del corazón.
 Tengo miedo del mañana
 cuando se acabe la noche,
 porque lejos de tus brazos
 quedo temblando de frío.

¡No me dejes amor mío!
 Tus labios de negro fino

aprisionando los míos,
 tienen sabor de caimito
 y las bocas se despegan
 despacito... despacito...
 El amor que voj me dás
 no es tan grande como el mío,
 pero quereme mi negro,
 aunque sea un poquitico.

TU NOMBRE HECHO DE ESPUMAS

En ritmo de currulao
 entre cununo y guasá
 tu nombre hecho de espumas
 se diluye sobre el mar.

Buenaventura de olas,
 barcos que vienen y van,
 sacerdotes de las aguas
 te vienen a coronar
 Caracol, cangrejo, arrecife
 en tu reino de coral
 ángeles son del cielo,
 que se refleja en tu faz.
 Mar... Estrellas,
 pez y canto
 chontaduro y pepepan
 formaron una marimba,
 para poderte arrullar.

Buenaventura de olas,
 entre cununo y guasá,
 tu nombre hecho de espumas,

danzando sobre la mar.

CANTO PARA MULECONES

Orúnla, Orúnla

en tus tablas de madera

el destino escrito está.

Eia, eia, eleyay, Orúnla, Orúnla.

Hacia un mar desconocido

tu tabla me llevará,

el mar ahogara mi risa,

todos mis sueños de niño

se han de ahogar en el mar.

¡Orúnla, Orúnla! Repite la Kora, Kora

en las manos de la Loba,

Mulecón y mulecona

ríos dorados darán.

Eia, eia, eleyay

Tablas de triste destino

en las manos de Orúnla...

se revelaron los niños,

y las tablas del destino

sepultaron en el mar.

LA NEGRITA

La negra negrita menea su talle,

suspiran de envidia las palmas del Valle.

La negra negrita oscura de sol,

se va pa' la rumba a bailar el son.

La negra pinchada mueve las caderas,

el viento atrevido se mete en su falda.

La negra negrita, parece culebra
que pica y repica la negra bonita.

La negra me mira la negra pinchada,
mueve las caderas es sensemayá.

Sabor de mamey, boca de caimito,
los dientes de coco partido en trocitos.

La negra de África,
la negra de América,
todas las negras,
todas somos hermanas.

TAMBORES DE MASCALLA

Hay días cuando mi cuerpo
se convierte en una fiesta,
y en la sangre se alborotan
los negritos de mi ancestro.

Me bailan y me desbailan,
me corren y me descorren
bajo el tambor mestizo
de mi piel de América.

Tambores de más allá... ¡África!

Tambores de más acá... ¡América!

Tambores de más allá.

Tambores de más acá.

Tambores de más allá.

Tambores de más acá...
Tambores de mascalla.
Acalla negra tu voz,
apaga negra tu fuego...

¡Ay yo no puedo callarme!
Tambores llevo por dentro.
¡Ay yo no puedo apagarme!
Porque estoy hecha de fuego.

Tambores de más allá
golpean y tamborean...
Redoblante de mi raza
mi cintura se enloquece,
redoblante de mi raza
mi cadera se estremece.

Piel de carbón y de cobre,
sabor de mina y palmera,
los negritos de mi ancestro
me corren y me descorren...

Danza de palma y de viento,
de culebra, tierra y río,
calor de ron y aguardiente
trasegando por el pecho,
quemándome las entrañas
de noche de luna llena
por fuera y por nacimiento.

CANTO MAGICO

Del África vengo,
 nieta del Muntú,
 del África soy: flor en el exilio,
 mínima primavera del jardín Marrakech.

Mi cuerpo: Tambor Dorado
 curtido de soles,
 tambor... canto Bantú,
 resuena en mares de sueños,
 canto mágico de Luba y Nuba,
 es su canto mi cantar.

Jirafa-alargandome
 en infinitos hilos.
 Elefante –enhebrando agujas de marfil,
 tejo praderas esperanzadas
 donde aún rugen leones y leopardos.

Sol de Amboselly...
 huellas en el Niokolokola
 esperando mis huellas,
 huellas caminadas por los Orishas....
 tumba la voz abuela:
 ¡Despertad!
 hijos y nietos del Muntú.

YA NO MÁS CON ESE CUENTO

Ya no más con ese cuento, que todo lo malo es negro
 y que todo lo negro es malo.
 Que negro ni entrando, que negro ni saliendo
 y que tampoco sea negro ni el coco del teléfono.

Que Negro ni San Benito, porque la hizo en el anda,
que oveja negra en la familia, es el que mal se maneja.
Y que quién no puede dormir, se pasó una noche negra,
que quién no tiene consciencia, es porque la tiene negra.
Ya no más con ese cuento, que los negros solo servimos
para arreglar las cocinas, y abrir chambas en la carretera.
Y al negro que ya está anciano no se le diga “Negrito”,
porque es mucho mejor que a uno le digan negro.
Ya no más con ese cuento que hay en tantas leyendas,
que si es el descabezado, siempre se viste de negro.
Que una mujer blanca y bella en la loma de San Antonio
se le apareció a una negra y le enseñó a hacer macetas.
¿Por qué no puede ser, que la mujer fuera Negra y muy Bella?
¿Y qué la aprendió a hacer dulces de otra tonalidad fuera?
¿Por qué en la misma Loma hubo un negro desobediente?
¿Y por la misma razón le quedo la mano afuera?

A la casa sin terminar la llaman: en obra negra.
¿Sera acaso que los negros no somos obra completa?
Si hay un déficit fiscal y si aumenta la violencia,
todos dicen que ya, se puso la “cosa negra”.
Si un negro va corriendo todos creen que es ladrón,
si un blanco va corriendo, ese es todo un campeón.
Por fortuna ya tenemos negros como gacelas,
cuando están en competencia, no corren sino que vuelan.
Si en tierra que no es negra, enterramos la semilla,
las plantas no nacerán si la tierra es amarilla.
La tierra negra es la buena para que nazcan las plantas,
y de la tierra formo Dios, al primer hombre que hiciera.

¿Por qué se habla de magia blanca y se habla de magia negra?

Si la Magia solo es una entre brujos y hechiceros.
Ya no más con ese cuento, que todo lo negro es malo
y que todo lo malo es negro.
Respete el blanco al negro, el negro respete al blanco,
respete el blanco al indio, como lo hacemos los negros,
y así sobre estas bases tal vez mejor viviremos.

Mary Grueso Romero

NEGRA SOY

¿Por qué me dicen morena?
Si moreno no es color,
yo tengo una raza que es negra
y negra me hizo Dios.

Y otros arreglan el cuento
diciéndome de color
dizque pa' endúlzame la cosa
y que no me ofenda yo.

Yo tengo mi raza pura
y de ella orgullosa estoy,
de mis ancestros africanos
y del sonar del tambó.

Yo vengo de una raza que tiene
una historia pa' contá
que rompiendo sus cadenas
alcanzó la libertá.

A sangre y fuego rompieron,
las cadenas de opresión,

y ese yugo esclavista
que por siglos nos aplastó.

La sangre en mi cuerpo
se empieza a desbocá,
se me sube a la cabeza
y comienza a protestá.

Yo soy negra como la noche,
como el carbón mineral,
como las entrañas de la tierra
y como el oscuro pedernal.

Así que no disimulen
llamándome de color,
diciéndome morena,
porque negra es que soy yo.

ORISHAS

Estoy tras los caminos
De mi identidad
Buscando las huellas
De mis ancestros
El carimba me habla de África
Y después perdí el rastro
Cuando las olas despeinadas
Fueron tocadas en los mares
Por la mano azul del viento

No sé de dónde vengo,
Si de Ghana, Angola o Argelia,
De Mali, de Zimbabwe o Etiopia

Solo sé que busco en los mapas
Cuál es el origen mío.

Invoqué a los orishas
Con el conjuro de mi sangre negra
Y el humo del silencio
Y en un rumor de tambores
Dum, Dom, Dam
Se escuchan los ritmos ancestrales
De mágico ritual.

En una noche estrellada
De misterio, liturgia y festín
Apareció Yemayá
La diosa de los mares.

Me ungió con agua salada
Y emergí como un volcán
Frente a Changó, Agum, Abatata,
Oxulá, Elegua, Alofi,
Omolú, Oba, Yanzá.

En un reino africano
Entregándome los poderes
Para convertirme en una diosa más
Y en medio de ese ceremonial
Me dieron el poder de la palabra,
Para viajar en el tiempo
Y así convertirme,
Por siempre y para siempre,
En una fiel exponente
De la cultura negra.

CONTANDO EL CUENTO

Soy mareña
y lo seguiré siendo
mientras aiga peje,
mientras aiga río,
mientras aiga mar
y aún pueda soñá
pescá y amá.

Mientras al bogá
en la inmensidá
mi sudor es mar,
mi sonrisa río,
y cuando yo muera
quiero que coloquen
una enorme ola
para en las noches de luna
salí a navegá
con mi sombrero
'e tetera
canalete y banquetá.

Hecho mi canoa
y empiezo a bogá
cantando canciones
que llegan al alma
de un pasado de angustia
que no volverá.

Y seguiré cantando
canciones muy tristes
que me enseñó mi agüela

de príncipes negros
traídos de África
vendidos en el mercado
como negros sin casta.

Y yo cuento a mis hijos
y también a mis nietos
para que ellos a su vez
lo sigan contando
a travé del tiempo
y la historia siga
por todos los siglos
y nunca morirá,
porque se volvió mito
la mujer que enterraron
en una inmensa ola
a la orilla del mar.

NAUFRAGIO DE TAMBORES

En mi sangre de mujer negra
hay tambores que sollozan
con rumor de litorales,
naufragio de marimba
en los esteros de la manglaria.

Oigo sonar el guasá
con sonidos incitantes,
y siento un clamor en el cuerpo
que me recorre hasta el alma
cuando me llama de adentro,
de las profundas entrañas,
los gritos de mis ancestros

formando tempestades
en mi corazón y mi sangre.

Entonces se encienden hogueras
en mi ánfora pagana
y me muevo como palmera
cuando el viento la reclama.
Son tambores navegantes
desde los estuarios de África
que navegan en la orilla oscura de mi sangre.

NIÑO DIOS BENDITO

Arrullo

Niño Dios bendito
te venimos a arrullar
pa' que en la tierra
siempre haya paz.
Con tambores y maracas
te venimos a cantá
que abogues por los negros
de este litoral.

Las pastoras silenciosas
un canto van a entonar
pa' pedirle que en los hombres
haya amor y haya paz.

Un niño Dios negrito
no lo han podido pintá
porque Dios dizque no es negro
y el color lo ofenderá.

Arrullando y arrullando
 las pastoras arrullarán
 al Niño Dios bendito
 de Belén a Bogotá.

DINGO, DINGO, DINGO

Chigüalo

Dingo, dingo, dingo,
 dingo, dingo don.
 Esa pepa se ha perdido
 y no la encuentro yo.
 Cojamos la pepa,
 la pepa de agüelpan,
 hagamos una rueda
 y empecemos a danzar.
 Detrás de la mano
 la vamos a guardar
 y quien lo encuentre
 lo achigualará.
 Está amortajado,
 está listo ya,
 un coro de ángeles
 se lo llevará.
 Dingo dindo dingo,
 dingo dingo da,
 ábreme esa mano
 que allí la pepa está.

AYOIOE

Cantares de río

Ayoioe panguito bando, ayoioe,
 aquí te lo voy dejando, ayoioe,

ayoe panguito ito, ayoioe,
toma mi corazoncito, ayoioe.

Mi padre tiene la culpa, ayoioe,
que no nos casemos los dos, ayoioe,
aunque esté bajo la tumba, ayoioe,
no te dejaré yo a vos, ayoioe.

Por el ojo de una aguja, ayoioe,
yo te mando a saludá, ayoioe,
pa' que la gente no sepa, ayoioe,
y no nos haga maldá ayoioe.

Yo soy negra desgraciada, ayoioe,
porque no puedo enfrentá ayoioe,
porque soy una mujer casada, ayoioe,
y no me lo perdonarán ayoioe.

Mi pecho está en agonía, ayoioe,
mi corazón se paró, ayoioe,
solo vuelve a la vida ayoioe,
con un beso de los dos ayoioe.

HOMBRE, HACÉ CARIDAD

Alabao

Cuando un pecador se muere
el alma empieza a volar
y se despide del cuerpo
para nunca jamás (bis).

Hombre, cuando estés en vida,

¡por Dios! Hací caridad
pa' que San Pedro te abra
la puerta de la eternidad.

No le hace que seas bonita
con pompas y vanidad
porque después de muerta
en calavera vas a quedar.

Al pobre dale limosna
y a Dios te encomendarás
pa' que te tenga en cuenta
cuando te vaya a juzgar.

Ave María purísima
venime a intermediá
pa' cuando pese mi alma
pueda más la caridá.

Amigos, recen por mí
que entre tormentos estoy
pasando miles trabajos.
Ya me despido y me voy.

DESESPERANZA

Esa casa está sola
Y otras muchas
Oscuras, desvencijadas
Fantasmagóricas y trágicas.

La pobreza cae a pedazos

Por sus paredes,
De los ojos de las ventanas
Salen lluvias de soledades
Mirando sin parpadear el horizonte.

Mientras a su alrededor
Se esparce inexorablemente
El abandono.

En las noches
Se oyen ecos de soledades,
Es el corazón de sus dueños
Que se quedaron impresos
Formando remolinos
De espirales.

Ellos huyeron por la vida
Sin mirar las huellas tras su paso
De pueblos que se mueren de tristezas
De anhelos nunca satisfechos
Ni en las ciudades, ni en las calles
Ni en los semáforos.

Escondiendo en sus entrañas
Su dignidad maltrecha
Alzan las manos al transeúnte
Mientras a mí
Se me revienta el alma por los ojos
Y la sangre de la patria se desgarrá

Formando ríos de tristeza, desolación y muerte.

Y llegan al estuario de la bahía

Sin cabezas o sin brazos o sin piernas

O simplemente una cabeza que no sabe,

Donde quedó su cuerpo

Mutilado por una sierra inclemente

Que ha transmutado su oficio en el tiempo

Y los otros...

Se mueren de tristeza

En las ciudades,

Los que alcanzaron a salir con suerte.

Pero ante esta sociedad indiferente

De humillaciones, desprecios

Y silencios

Me atrevería a pensar

Que más de uno

Preferiría no haber nacido

O simplemente,

Estar muerto.

Amalia Lú Posso Figueroa

ADELAIDE, LA DE MOZART

Adelaide creció oyendo caer el aguacero.

Le parecía que el recorrido de cada gota hasta caer al suelo,

era la magia que el aguacero realizaba todos los días, todas las noches,
casi todo el día, casi todas las noches,
mojando todos los espacios del suelo en el Chocó.

Pero Adelaide, además de seguir con sus negros ojos, la caída de las gotas del aguacero,
aprendió a distinguir el sonido que cada una hacía, en su viaje hacia la tierra,
hacia el suelo lleno de tierra.

Le empezó a coger gusto a mirar durante un largo tiempo las gotas del aguacero deslizarse y
brillar sobre su negra piel.

Y cuando empezó a diferenciar cómo sonaba cada gota sobre el suelo,
descubrió que sonaban distinto, las gotas que caían sobre su piel.

Aprendió que cada gota es distinta, única e irrepetible, y que así mismo suenan
andante, maestoso, larghetto y rondó.

Y de eso Adelaide Ayala Luna sí que entendía,
aunque desconocía esos nombres que se le daban a los sonidos,
de esa su lluvia.

Adelaide era negra como un tizón, su piel era satinada y mullida
como terciopelo y, cuando el aguacero posaba sus gotas en la piel
suya de ella, brillaban como diamantes,
o mejor, como el agua que arrastran las olas que traen el plancton,
y que llenan de destellos la orilla de la playa.

Adelaide sabía que el brillo de su piel,

le daba lucimiento a todos los sonidos de las gotas del aguacero.

Adelaide nació en Chaparraidó, cabecera de río, cerca de Quibdó,
y acostumbró su oído a la majestuosidad del agua cayendo en la cascada,
mientras el aguacero perenne de Quibdó,
caía andante sobre el suelo, en un larguísimo tiempo, siempre interminable.

La relación con el ritmo de su oído, se vio un día interrumpida por
la noticia que corrió de boca en boca: una barquetona que venía
navegando por el Atrato, el bravío río chocoano, había encallado
arriba de Quibdó, y todas las gentes que traía a cuestras, tuvieron
que correr a refugiarse en las poblaciones cercanas.

Solo una de esas gentes llegó a Chaparraidó.

Era una mujer añeja en años, de color translúcido, casi
impenetrable por lo transparente, con una cabellera endiablada
por lo colorada y lo esplendente, de manos blancas de dedos largos
y delgados, cuerpo como de cuerda de violín, templada y lista a
cualquier arpegio, boca desafiante y pómulos empinados, oídos
atentos a cualquier compás, tenía ojos de mirar acuoso, que venían
huyendo de una vida sin emociones y sin expectativa, de una vida
lánguida, carente de latidos y palpitaciones, carente de ritmo, o en
pocas palabras carente de vida.

Lo único que la mujer de pelo refulgente había salvado del naufragio,

era un instrumento largo, de ébano, que tenía unas tapitas de cuero de marrano, llamadas zapatillas, que sostenían unos redondeles pequeños y dorados: eran claves o llaves de claves, que solo abrían al contacto de los dedos. Tenía en una punta una boquilla de caña hecha de bambú, devastada, hasta quedar tan delgada, que pareciera no resistir los embates del viento huracanado, pero que [aceptaba gustosa el soplido leve o fuerte de los labios, para salir por el otro extremo, extremo acampanado, no asexuado, en forma de melodía. El instrumento tenía en la parte trasera una clavecita o llavecita, que solo aceptaba ser tocada por el dedo pulgar y respondía al también sonoro nombre de tudel, para hacer saltar en una octava, las notas, todas o casi todas las notas.

El instrumento largo de ébano, era un clarinete, y Adelaide Ayala Luna lo conocía perfectamente, pues era tocado por los músicos de la chirimía, la pequeña orquesta del Chocó.

La mujer de pelo endiablado, se llamaba rarísimo, pensaba Adelaide, se llamaba Denise de Laval. Y [ella, Adelaide empezó a aguaitarla, mirándola primero desde lejos, para acercarse un poco más, [cada vez que la oscuridad se lo permitía, hasta ser sorprendida por su cabellera rojiza y sus ojos [acuosos, para terminar siendo su amiga y su discípula.

Denise de Laval, la mujer sobreviviente del naufragio, le contó a Adelaide, en una noche sin luna, en que caía un aguacero torrencial, que su nombre, Adelaide, le recordaba el de una princesa que era hija de un rey, el rey Luis xv, al que un hombre niño, le había compuesto una pieza musical, el niño hombre se

llamaba, dijo Denise, Wolfgang Amadeus Mozart, y tenía desde muy niño, antes de ser hombre, la cadencia propia, de poner los sonidos de tal manera que producían notas que sonaban y se podían tocar en muchos instrumentos, el violín, la flauta, el piano, el arpa, acompañados de muchos más instrumentos, integrando una orquesta que era grande, muy grande, bastante diferente de eso que ella, Adelaide, conocía como la chirimía que era la orquesta del Chocó.

Denise le dijo a Adelaide, que eso que llamaban notas, también se podía tocar en el clarinete, y que el hombre niño, el niño hombre, había compuesto con esas notas unas melodías para ese instrumento: el clarinete.

Y entonces Denise apoyó sus labios en la boquilla de bambú del clarinete, y dejó volar en la oscuridad de la noche, oscuridad que le competía al aguacero, unas notas impregnadas de serenidad, teñidas de melancolía; el timbre era a la vez vibrante y sereno, sensual y suave.

Adelaide sintió que eso que Denise tocaba, expresaba a la vez alegría y nostalgia, pero le pareció que había una gracia ligeramente burlona que la hizo carcajear.

Adelaide estaba descubriendo un mundo distinto a los sonidos que producía el aguacero sobre su piel y sobre el suelo, y así empezó a visitar a Denise casi todas las noches, para que ella tocara el clarinete y le contara cosas de la música de ese niño hombre, que

se llamaba tan raro, y que Adelaide solo podía recordar que se llamaba Mosár, y que había nacido hace tiempísimos, pues para ella 1756, como decía Denise, era tiempísimo.

Denise le dijo que Mozart había escrito un concierto para clarinete en La mayor, K 622; Adelaide no entendía qué era la mayor y mucho menos lo de la k con los números; pensó cómo habían hecho los músicos de su chirimía suya de ella, para tocar tan bien el clarinete sin saber lo del la y lo de la k, imaginó que de pronto los chupacobres de la chirimía eran estudiados y sabrían lo que hacía el señor Mosár con la k y esas cosas que decía Denise, pero de pronto sintió que eso que ella experimentaba cuando las gotas de lluvia caían en el suelo, o en su negra piel, se parecía muchísimo a todo lo que sonaba en el clarinete de Denise con la k y los números

y concluyó que el aguacero, su aguacero que caía todos los días [casi todo el día,

todas las noches casi todas las noches, en su Chaparraidó,

ese aguacero que llenaba la cascada y los ríos

y los tanques de agua para cocinar y para bañarse,

ese mismito aguacero, producía sonidos que son alegres, suaves y [hacen rondó,

y que esos sonidos serán siempre andantes y majestuosos.

Después de la consciencia de Adelaide Ayala Luna con Denise de

Laval,

los ritmos y los sonidos fueron asumidos de manera distinta por

LA

CABELLERA DE FUEGO DE DENISE Y LA PIEL NEGRA, MULLIDA Y

VIBRANTE DE ADELAIDE, la música producida por el clarinete con

la K de Mozart, y la

música producida por las gotas de lluvia habían hecho el milagro,

las dos empezaron a pensar que las dos cosas eran la misma y única melodía.

Sonia Nadhezda Truque

ALEJANDRÍA SIN JUSTINE

El día que Justine abandonó a Nessim

muchos creyeron que por fin

los hechos les daban la razón,

percibieron el triunfo de la conjura

Comentaron que había hecho mucho daño,

que a los que había hecho desgraciados

se les había hecho justicia

Que la moral y los buenos modales

adornarían a Alejandría

Que ya no cundiría más el pánico

en las mentes mojigatas

Que todo estaría nuevamente en orden.

Sin embargo, ahora que ya no está,

Alejandría la reclama

Se hace necesaria su lección
que al único al que hizo daño fue a Nessim:

El coraje de vivir

DEFINICIÓN DE MADRUGADA

La madrugada concluye algo y
Sherezada
contadora de cuentos
durante las mil noches y una noche conjuró
la muerte al llegar la madrugada

Como la noche partida en dos,
como el instante que maravilla por el despertar,
alguna vez leí que la definía Clarice Lispector

Saboreando este vino
escucho la voz adjetivada de Bethania
y tengo el mismo presentimiento
de querer huir y que la vida entre así
como si fuera un sol desvirgando la madrugada,
quiero sentirme arder de esa manera

Para mi generación,
la madrugada tiene el olor del último ron,
es la despedida del desamor,
es la calle que obliga a apurar el paso,
para avergonzados esconder
el rostro de la devastación

BOGOTÁ

Es el horror
de encontrarse
con el desencuentro

Es constatar
que la palabra no facilita las cosas

Los rostros ¿Son rostros?
Asienten y disienten

Ciudad de murmullos
de ti vale
tu ancha sombra al pie del cerro

19 CON 5A

En esta esquina
es muy frecuente encontrar
bebiendo o tomando café
al grupo de pensionados
que arreglan el país (político)

Al grupo de jóvenes
que se agotan en su juvenilia,
a los murmuradores de la desgarradura
ajena
En esta esquina
hay un hombre que aguarda
para ver pasar el cadáver de su enemigo

BOSQUE IZQUIERDO

Fuera los árboles

no se mueva una hoja
Nada interrumpe el silencio
Un auto se detiene
dos hombres bajan una bolsa negra
apoyados en la baranda del puente
la arrojan al vacío
Alguien observa
Fuera los árboles
Nada interrumpe el silencio
Alguien observa el paso cotidiano de la muerte

LAS TORRES DEL PARQUE

Uno se pregunta
cuál es la atracción de esa calle
qué cosa en su aire atrae a los transeúntes

Los jóvenes que salen a su encuentro
tropiezan su mirada con la tamizada luz
que envuelve las paredes que la recogen

Una calle también puede ser eso:
la misteriosa atracción del vértigo al vacío

BODEGÓN CON NATURALEZA MUERTA

Sobre el campo verde
se observan
los cuerpos de los hombres

Yacen ahí

El río que parte en dos
la intuida extensión

permite ver otros cuerpos
que yacen ahí

Delgados hilos de sangre brotan
de sus cuellos yertos

Más acá una mano
que ha sido cortada de tajo
busca el sur sobre esas aguas ensangrentadas

No hay cielo
No hay azul

Una espesa niebla
cubre esa vasta extensión
donde impera la muerte

Dionicia Moreno Aguirre

BÁLSAMO DE AMOR

Deja que el tiempo siga su paso...
Deja al silencio su rítmico andar,
deja sin pena, sin pudor y sin vergüenza
que la llaga
que tu amor ancló en mi corazón
no se cure jamás.

Deja guardado para ti
el bálsamo que curaría
tu desamor por mí.
Deja que mi herida se haga eterna
y que cada día sea

más fuerte
mi amor por ti.

Guarda tu elíxir
para cuando el amor
toque la puerta de tu corazón,
y te hiera como el tuyo al mío,
y conserves la esperanza de sanar
como aún yo no he podido.

OJOS NEGROS

Quién se puede resistir a la belleza
de unos grandes y brillantes ojos negros
que te miran sonriendo,
que se ven...
tan diáfanos,
tan transparentes.
¡Son los ojos negros!
De mis niños negros,
de mi tierra negra,
de los pies descalzos,
de pantalones rotos,
de camisa abierta,
de sonrisa blanca,
sincera y desparpajada.

Son los ojos negros
más bellos que jamás he visto,
me roban de los labios una sonrisa
y del alma una tristeza,
porque no veo un brillante futuro
para mis hermosos ojos negros

de piel negra azul,
de cabellos ensortijados,
de encías rosadas,
de dientes blancos, como hermosa perla,
de nariz chata y brillante,
de pómulos regorditos.

¡Un marco tan precioso
para mis hermosos ojos negros!
De pestañas crespas,
ojos que miran y ríen,
que son dulces y sinceros.
Ojos de ternura y amor,
ojos negros que cuando sean grandes
serán negros, encendidos y apasionados,
y con un futuro incierto.
¡Oh que ojazos, ojos negros!

MUERTE

En mis noches porteñas
Con el arrullo incesante de la lluvia
Y sus hilos color plata,
Que del cielo bajan...
Doy pasos cortos
Abrazada con la húmeda colcha
De tus goteras inclementes,
Mirando al cielo, cómo llora a sus muertos
Y cómo sus almas urgidas a él van...
Con pasos muy quedos
Frente a ella me inclino
Pidiendo clemencia para los demás
Lacerante y altiva

La maldita muerte toma a jóvenes
Que ansiosos de vivir están.
Mis noches porteñas, se tiñen
De sangre, que la cálida
Y fresca lluvia ha de
Borrar.

NEGRA

Vestía de harapos, que
Cubrían su hermosa piel
Ocultaba sus ojos y
Mordía su sonrisa
Como se muerde la acidez
De un limón.

Atravesaba con sus suspiros
La idiotez.
Sus lágrimas no tenían reversa
Y traicionera se dejaba ver
Henchido de odio
Palpitaba su corazón
Cuando a tiendas e ignorante,
No entendía a la razón.

Huye india,
Huye blanca,
Huye, húyele negra
Húyele al esclavista
Español.

ARCO IRIS

Estaba pensando...

si acaso los negros
más puros tendrían que ser:
¡negros! ¡Muy negros de piel!
De piel negra azul
o negro café.

Hay negros muy dulces
y bellos también,
como roca fina,
como azúcar morena
o como panela en miel.

Hay negros dulces,
negros, muy negros,
pero no de piel.
Hay negros rosados,
amarillos, blancos,
canela y café.

Y son negros puros
que aman su raza,
sus ancestros, su cultura.
¡Ay, de aquel!...
Que se atreva a insinuar
que estos no son negros
porque les cambiaron
la piel.

RECOBRANDO EL PASADO

Déjame ser negra de corazón.
Déjame sentir henchida el alma de alegría y de dolor,
déjame sostener en mis ojos esta lágrima de angustia,

de orgullo y de pasión.
Ver a mis viejos, viejos... de ancestralidad,
ver a mis viejos masticando el dolor de otros tiempos,
déjame traspasar el umbral de mis antepasados,
déjame remontar en mis raíces,
recobrar un poco del mandinga que aún me toca.
Déjame ser polvo de la tierra africana,
ser sol de tu desierto,
ser mar salado por donde en barcos llegaron mis raíces.
Déjame ser humilde gota de agua dulce
que paladea tu recuerdo.

Ser negro,
ser África,
ser libertario,
ser libre.

CENA SERVIDA

Siguiendo el juego
Que precede a la antesala del amor
Me dejé guiar
Por las huellas marcadas en el camino del placer

Me senté a la mesa
Esperando impaciente que terminaras de sazonar
Música,
Aromas,
Burbujas chispeantes,
Y cuando por fin arribas
Con tus platos servidos de exquisitos manjares...
¡No aguanto más!
Servida..... queda la mesa.

Se destiende la cama
Y te sirves de mi fuente,
Cual encocado de succulentas jaibas,
Cazuela de mariscos
Enriquecidos de sabias y morbos
Ensalada verde
Jugo de su semen
Postre de natas
Fruta fresca
Hiervas aromáticas
Chontaduro y coco
Crema de viche
Negros gimiendo,
Negros naciendo,
Y la mesa...
Servida.

Elcina Valencia Córdoba

CURRULAO

Son de marimba y zapateo,
quejido de ancestro,
sinfonía de manglares,
las mujeres te bailan,
los hombres te beben,
te gritan, te buscan,
la noche te conversa
con sus voces de tambores.

Será larga la noche de concierto,
estoy vestida con mi falda de boleros

para ritmiar tus notas marimberas
 asonantando las palabras cununadas
 en un escubilleo sin palabras
 que me mueva los pies en el tablao
 con magia dancística torbellinezca,
 nubarronezca de giros y coqueteos,
 marímbame, embriágame de música las venas
 con tu tamb tamb que llegue al infinito.

Currulao, son de marimba y zapateo.

ENTRA EN MI PLAYA DE NUEVO

Muévete despacio
 en la bahía de mi puerto,
 sigue anclado en esta playa
 como barca sin destino;
 con mis mareas te agitas,
 con mis vientos te sublevas
 y esculcas en el abismo
 la dulzura del océano.

Ven, sujétate a mi orilla
 con la borrasca de enero
 y navega sin temores
 con el oleaje de fuego,
 y cuando el sol se marchite
 entra en mi playa de nuevo.

YO, VIAJERA

He viajado todo el tiempo:
 por el mar, por los ríos,
 por las nubes,

por los bosques y quebradas,
por rieles y carreteras;
he viajado también por los andenes,
entre túnicas, camisas y calzones;
he viajado entre medias y zapatos;
en corpiños, también en pantalones.
Antes de ser, viajé en el pensamiento
de un hombre y mujer enamorados;
fui creciendo y viajé en los corazones
de aquellos jovencitos que me amaron.

He viajado ya mujer en las miradas,
en los sueños de aquel que me desea;
he viajado también en las carteras
de quien guarda mi retrato con nostalgia.

He viajado muchas veces, he viajado
hasta meterme en cuadernos y amuletos;
y seguiré viajando mientras viva
en el ritmo de un compás que nunca muera.

ANHELO N° 2

Soy tierra baldía... enramada,
montañesca... invádeme... hábitame,
vuélveme territorio,
clava en mi tierra
semillas nuevemecinas...
Tengo un nido para tu pájaro,
un lago para tu ganso,
un río para tu remo,
una llanura para tu roble,
un arroyuelo para los reptiles,

un desierto para los camellos,
un oasis para tu sed...
Peregrino sediento...
Búscame...
¡Anhelo tu llegada!

PENTAGRAMA DE PASIÓN

Soy el pentagrama de tu pasión
que me llama,
que se siente en clave de do
arriba de sol,
soy el espacio de tu corchea,
soy tu fa,
la do mi,
soy tú,
línea,
mi
sol
si
re
fa,
motívame con tu batuta,
toca en mí,
cántame en tu clave,
soy la figura para tu nota,
el compás para tu ritmo,
soy tu punto en la redonda.
Vuelve a mí en ritornelo
y salpícame tu estacato,
prolóngame con tu calderón
para sonarte eternamente
al murmullo de sinfonías

que inventas cada tarde
llenando uno a uno
los espacios
de mi ardiente
pentagrama.

LA MADRE TIERRA

Así es mi tierra de grandeza inenarrable
De linderos naturales, de verjas imaginarias
De delfines salvadores, de ballenas jorobadas
De *malsanidad* perpetua que es riqueza planetaria
Territorios donde crecen las culturas milenarias
Legado de mis hijos, balcón de mi fortuna
Madre que preñas con golpes de azadones
Fémina que pares con los ritmos de la luna.

Hoy me está creciendo un coraje ineluctable
De defender mi tierra de invasores barbaros
De intrusos huraños que matan la esperanza
De paisanos tiranos que se venden a destajo;
Pero entre contradicciones sigo sembrándote flores
Magnificando la fuerza que heredé de mis abuelos
Mientras tu suelo se tiñe de rojo, de alquitranes y cizañas
Y en tus cielos rugen remolinos de veneno
Quiero devolverte el verde de montes enajenados
Y encontrar de nuevo el verbo que se funde con el alma
Porque eres **Madre** la razón de nuestras luchas
Porque eres **vida** para el mundo que te mata.

TRÁNSITO Y RESISTENCIA

Ellos viven transitando
de los ríos a la calles,

de los montes a los barrios,
desplazados por la guerra,
tránsitos involuntarios
donde se pierde el sentido
y se arranca el lazo vivo
de la hermandad con la tierra.
Ellos tienen la esperanza
de la mano de un hermano,
ellos tienen la esperanza
de volver y resistir,
porque no hay vida sin tierra
resisten para vivir.

Lorena Torres Herrera

ATARRAYANDO EL OLVIDO

El negro cogió su canoa
y metió su canaleta al agua
y se fue con el río,
para ver si en algún recodo
podía atarrayar el olvido.

La nostalgia se enganchó en su anzuelo
y en su katanga²¹⁹ cayeron mil lágrimas,
pues se marchaba, llevando consigo
—como único equipaje—
su desesperanza.

Miró al horizonte buscando en el mangle
encontrar a su dolor remanso.

Pero su mirada se clavó como ancla

²¹⁹ La katanga es un “cesto hecho del bejuco llamado potre y que sirve para transportar comestibles o para guardar útiles de costura” (Revelo Hurtado, 2005: 91).

en aquel paisaje donde solo había
un sol ya en ocaso.

Ya no había esteros,
ya no había vida en los raiceros,
ya el verdor del campo se había fundido
con el azul del cielo
y como de una pintura fueron borrados
cual si fueran manchas.
Todo, todo fue arrasado
y el negro lloraba
—pues sabía
que en cada canaletazo
iba dejando trozos de su vida—.

Su trasmayo se rompió una tarde
cansado de atrapar recuerdos
de tantas masacres,
cuerpos mutilados por el poderío
de una cruel violencia
cuyo rostro, para él,
siempre fue desconocido,
aquel paraíso que fuera su tierra
se había extinguido.

Y ahora...
el agua está impura,
se enrojeció el verde,
siembras de amarguras,
cosechas de muerte,
se acabó la caña, se pudrió el trapiche,

ya no hay caimito, calabazo²²⁰, plátano, pescao,
piangüa, pepenan, ni viche.

Ya no se oyen risas, solo se oyen llantos,
cayó la marimba, cesaron los cantos,
se hundió la balsada²²¹, se ahogaron los santos,
se quemó la casa y hoy reina el espanto.
Y el negro...

El negro cogió su canoa
y metió su canaleta al agua
y se fue con el río
para ver si en algún recodo
podía atarrayar el olvido.

Su pie tocó un día
playas extranjeras,
a su canoa y canaleta
despidió en la arena
y emprendió el camino
hacia un futuro incierto
sin su río, sin su tierra,
sin su mar y sin sus sueños.

Él seguirá viviendo,
él seguirá luchando,
llevando en su pecho
una loza fría
sobre su corazón muerto.

²²⁰ El calabazo es un “utensilio de cocina para recoger agua, chicha, guarapo. Se hace del fruto del tutumo” (Revelo Hurtado, 2005: 40).

²²¹ La balsada son “canoas unidas en una balsa grande que danzan como parte de la procesión nupcial entre gente en los bordes del río” (Revelo Hurtado, 2005: 31).

El negro cogió su canoa
y metió su canaleta al agua
y se fue...
Se ha ido con el río.

Anda desesperadamente buscando el olvido,
olvido que jamás se alcanza
cuando lo que se ha perdido,
cuando lo que se nos ha arrebatado,
ha sido... ¡el alma!

SIEMPRE PRESENTES

Quisieron borrar nuestras huellas,
quisieron silenciar nuestras voces,
pero el cuerpo, cansado, desnudo
y maltratado por el látigo... ¡volvió a levantarse!

Quisieron borrar nuestra historia,
quisieron borrar nuestra imagen,
pero el alma, dolida, insistente
y curtida...
¡Volvió a reescribirse!

Quisieron destruir nuestra tierra,
quisieron desbaratar nuestro techo,
pero África, silenciosa, preciosa y latente...
¡Se multiplicó en todos los continentes!

Quisieron borrar nuestras huellas...
¡Y hoy somos miles de miles!

Quisieron callar nuestras voces...

¡Y hoy somos coros y ecos!

Quisieron invisibilizar nuestro rostro...

¡Y hoy nuestra presencia más grande se yergue!

Quisieron arrancarnos de nuestra tierra...

¡Y hoy somos raíces en el universo!

Porque no hay lugar en el mundo

–terrestre o etéreo–

donde no existan huellas

–profundas y perennes–

dejadas por la mujer

y el hombre negro.

LA NEGRA TOMASA

En el lienzo azul del cielo
comienza a pintarse el sol,
canta el gallo colorado
diciendo que amaneció

Ya está lista la Tomasa,
ya se va pa los raíceseros
con su machete y canasto,
su tabaco y su testero

Va pa su faena diaria,
ya se entierra en el barrial
y doblada de esperanzas
ella comienza a piangüar

A eso del mediodía,
cuando el sol ya está quemando,

a los pies de la Tomasa
cae un papelito blanco

Es una carta de Jacinto
que le manda a escribanía,
que después de la jornada
se pudiesen encontrar.
Que en el estero la espera...

En el estero la espera
el negro que la hace feliz,
la hace olvidar las penas
y la hace reconvení.
La negra se tambalea
al comprender la razón
y siente por su entrepierna
un delicioso calor

Que sube por su columna,
le prende cada pezón,
le hace agüita la boquita
hirviéndola de pasión

Se le hinchan los cuatro labios
y se le eriza la piel
al saber que en pocas horas
la estará piangüando él

¿Qué es lo que sube?
¿Qué es lo que baja,
al vaivén de la marea?
Son los cuerpos de dos negros

que en los esteros jadean.
Son gaviotas enlazadas,
son agua,
raíces nuevas y viejas,
son el mangle de mi tierra
que se desboca en sus venas

Cómo vibran, cómo gozan,
miren cómo se menean
como mineros expertos
barequeando sus bateas

Los negros entrelazados
cantan, ritmean su son,
se olvidan de los raíceros,
se olvidan del socavón,
se olvidan de las cadenas,
del yugo y de la opresión.
Y la cadencia del negro
retumba como tambor,
es la sangre que nos hierve,
que nace del corazón,
que se permea en el alma
y se lleva en el color.

Miren cómo se agita Tomasa,
se arrebola, se arrechea,
tiene a su negro metido
en medio de su caldera

Y con su cuerpo voluptuoso
se desgrana en agua fresca,
mojando al negro Jacinto

quien goza en sus turbulencias

Con el tizón encendido
el negro la prende entera
y hace gemir a su negra
mientras le atiza la tea

Sazonándole la piangüa
en su rústico fogón,
la está glaseando viva
en las brasas del amor

Y después de tanto amarse
corean el grito final
y sus cuerpos extasiados
se despeñan en la mar.
Qué feliz está Tomasa.
Tomasa qué feliz está
y se despide del negro
que en su canoa se va.
Hasta una nueva tarde
que aquel hombre de sus sueños
como una estrella fugaz
vuelva a amarla en los esteros

Le abone su tierra fresca
y con susurros lisonjeros
meta la mano y le extraiga
la piangüa de su raícero.

Anexo 7**Listado de las entrevistas realizadas en enero y febrero de 2019**

- María Isabel Mena, el jueves 10 de enero en Bogotá
- Amalia Lú Posso Figueroa, el 14 de enero en Bogotá
- Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano, el 15 de enero en Bogotá
- Yesenia Escobar Espitia, el 19 de enero en Bogotá
- Dinah Orozco Herrera, el 19 de enero en Bogotá
- Úrsula Mena Lozano, el 20 de enero en Bogotá
- Sonia Nadhezda Truque, el 25 de enero en Bogotá
- Sergio Mosquera, el 26 de enero en Quibdó
- Jhonmer Hinestroza Ramírez, el 28 de enero en Quibdó
- Luisa Barcos Romaña, el 29 de enero en Quibdó
- María Teresa Ramírez, los 1º, 2, 3 de febrero en Cali
- Águeda Pizarro, el 3 de febrero en Roldanillo
- Darío Henao, el 6 de febrero en Cali
- Octavio Zuñiga, el 6 de febrero en Buenaventura
- Dionicia Moreno Aguirre, los 6, 7, 11 de enero en Buenaventura
- Lorena Torres Herrera, el 7 de febrero en Buenaventura
- María Elcina Valencia Córdoba, el 8 de febrero en Buenaventura
- Mary Grueso Romero, los 8 y 9 de febrero en Buenaventura
- M'bare N'gom, el 16 de febrero en Bogotá (intercambio telefónico)

Anexo 8

Cuestionario respondido por Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano el 8 de marzo de 2018

1. Génesis de la obra

Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar vivieron en Kigali y en Nairobi, en África, durante el 2007, y al regresar a Colombia tomaron conciencia de la negación que se ha hecho en nuestro país de la herencia africana. Entonces, iniciaron la investigación sobre las Mujeres Poetas afrocolombianas, y publicaron en el 2008: *¡Negras somos! Antología de 21 Mujeres Poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*.

De uno de los títulos seleccionado por el Ministerio de Educación: *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres Poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*, Fundalectura y el Ministerio compraron, en septiembre de 2012, 5.500 ejemplares. En marzo de 2013 otros 13.500 ejemplares más. En octubre de 2013, adquirieron 1.200 ejemplares. El Programa Editorial de la Universidad del Valle publicó mil ejemplares, en el 2008 y a inicios de 2012, otros mil. Luego, Apidama Ediciones publicó 500 ejemplares, en el 2013. Para un total de 22.700 ejemplares publicados hasta la fecha.

A finales de 2008, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano le entregaron a la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres Poetas de la Región Pacífica*. Ella quedó gratamente sorprendida con esta obra y luego el Ministerio de Cultura publicó en el 2010, una novedosa Caja: *La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, con 19 títulos y el Tomo XVI corresponde a la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, cuyos compiladores y prologuistas son Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano. El tiraje de esta Biblioteca fue de 4.200 Cajas, las cuales se entregaron a las Bibliotecas Públicas de toda Colombia, para dar cuenta de la poesía, el ensayo, la novela, el cuento, la memoria oral y la tradición cultural de la población afro de nuestro país. Algunos ejemplares los enviaron al exterior.

El Ministerio de Educación Nacional y Fundalectura incluyeron esta *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, dentro de los libros adquiridos para dotar de la Colección Semilla, 2012 y 2013, a los establecimientos educativos del país. En primera instancia, en el 2012, compraron 5.500 ejemplares. En marzo de 2013, otras 13.500 Antologías. Y en octubre de 2013, 1.200 libros más. Para un total de 20.200 ejemplares publicados para esta edición especial. Al sumar las 4.200 Cajas con esta Antología, publicada por el Ministerio de Cultura, en el 2010, da un total de 24.400 ejemplares publicados hasta la fecha.

El año 2011 fue declarado por las Naciones Unidas como el *Año Internacional de los Afrodescendientes*, y Apidama Ediciones se unió a la celebración, con el volumen de poemas bilingües, *Mabungú. Triunfo. Poemas bilingües palenque-español*, de María Teresa Ramírez Nieva. Este poemario bilingüe, le ha permitido a Apidama Ediciones promover un mayor conocimiento y respeto por la diversidad de nuestra herencia, en un país pluriétnico, con raíces multilingües,

tan disímiles, como las que cohabitan en Colombia. Esta publicación ha sido posible gracias al apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia, *Plan Nacional de Lectura y Escritura -Leer es mi cuento-* a través de la Convocatoria del 2011. El Ministerio de Educación Nacional y Fundalectura incluyeron: *Mubungú. Triunfo. Poemas bilingües, palenque-español*, como parte de los libros adquiridos para dotar de la Colección Semilla, 2012 y 2013, a los establecimientos educativos del país. En primera instancia, en el 2012 compraron 5.900 ejemplares. En marzo de 2013, se le entregaron 13.500 ejemplares más. Y en septiembre de 2013, adquirieron 1.200 nuevos ejemplares. Para un total de 20.600 ejemplares publicados. Sumandos los 1.000 libros publicados por haber ganado una de las Convocatorias del Ministerio de Cultura, en el 2011, da un total de 21.600 ejemplares de *Mabungú. Triunfo*, publicados hasta la fecha.

En el marco del *Año Internacional de los Afrodescendientes*, 2011, Mary Grueso Romero y Apidama Ediciones presentaron al mercado colombiano su novedosa *Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos: Pelito de Chacarrás*, con su primer volumen: *La Muñeca Negra*. En un país pluriétnico como lo es Colombia, su diversidad se constituye en su mayor fortaleza. Con esta Colección de Cuentos infantiles, que hoy día hemos completado 5 títulos publicados, Apidama Ediciones le está dando el verdadero valor que poseen las historias de los afrodescendientes, cuyas leyendas y cuentos pueden por primera vez, ser apreciados por niños, niñas y adultos. De *La Muñeca negra* ya hemos publicado, 15.000 ejemplares.

Desde enero de 2013 a mayo de 2017, el poeta, Alfredo Ocampo Zamorano, estuvo como *Profesor invitado* en American University de Nigeria, lo cual ha hecho que Apidama Ediciones estreche sus relaciones e intercambios con África. Y dio inicio a una novedosa e impactante Colección: *Emergent África*, de la cual presentamos seis títulos en la 27ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, en el 2014, en su mayoría en inglés.

En el 2017, lanzamos la *Colección de Asuntos Afrocolombianos*, con tres títulos muy significativos: *El Descubrimiento del Océano Pacífico, 500 años después: 1513-2013*. De Pedro H. González Sevillano. Luego *La trata negrera y la esclavización: Una perspectiva histórico-psicológica*. De Sergio Antonio Mosquera. Y, *Ceremonias del Caribe. Un cruce de Culturas Ancestrales*. De Julio Sierra Domínguez.

2. Alfredo Ocampo Zamorano, ¿cómo descubrió usted el ritmo anfibráco, que es presentado como el hilo poético que vincula las obras de esas veintiuna mujeres afrocolombianas?

Como se explica en el Prólogo, el poeta afrocolombiano Candelario Obeso, da gran importancia a las tonalidades suaves o fuertes de las letras, así como a los variados sonidos, cortos y largos de las vocales. Y Laurence Prescott, enfatiza la profusión de elementos rítmicos en su obra. El pulso del ritmo es como un tambor que hace mover los pies sobre la tierra. Marca el compás del palpito de las palabras, dentro de las frases del poema. Leyendo los poemas en voz alta se siente el movimiento de la palabra, como ente orgánico sonoro. Y este ritmo musical es reconocido en castellano desde el inicio entre las leyes de la métrica y la dicción, para establecer la sinfonía del poema, que en alemán se reconoce como *einfehlung*. En el prólogo también se explica en un cuadro cuales son los movimientos de acentuación y se hace una lista de las variadas combinaciones reconocidas en castellano (Adónico, Sáfico, Falecio, etc.) donde no aparece el ritmo *anfibráco*, que es el típico del tambor y de la música africana. Y que como se analiza en el prólogo, es el predominante en las formas musicales afrocolombianas. Y según se

demuestra en los análisis de las distintas poetas afrocolombianas antologadas, este ritmo precisamente, es el que se manifiesta como predominante en su obra.

3. En la introducción enuncian: *Al publicar la presente Antología [...] pretendemos llenar un vacío en lo que respecta a la presencia de las poetas afrodescendientes, en la producción literaria colombiana. Se anuncia una doble reivindicación social: Por una parte la valoración de la literatura y de la poesía producida por mujeres, y por otra parte, la defensa de la identidad afrocolombiana del Pacífico.*

Al publicar esta Antología hemos querido demostrar por una parte, el novedoso aporte rítmico de las Poetas Mujeres Afrocolombianas, no solamente a la poesía castellana en general. Y por otra parte poner de presente que en un país multiétnico, como es Colombia, la importancia de la Cultura del Pacífico con sus raíces africanas, y más específicamente, de las tradiciones yorubas que están también presentes tanto en Cuba como en Brasil. Completándose así una gran diáspora de África Occidental en las Américas.

4. Para ustedes, ¿en qué momento y cómo se sumó una lucha a la otra, dado que ya estabais comprometidos en la valoración de la Literatura de mujeres colombianas, mediante la publicación de sus precedentes antologías?

En 1984, Águeda Pizarro crea el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*, y más que para hacer un recuento cuantitativo de cuántas mujeres asisten, o construir una larga lista de poetas, mi deseo al asistir, durante estos 31 años consecutivos a este Encuentro, mi único propósito ha sido identificar aquellas poetas que están aportándole algo nuevo a la conciencia y a la vida de las mujeres de nuestro país y del mundo. Las que se atrevían, como lo hizo *Agripina Montes del Valle*, en su momento, a romper con el canon y a lanzar una voz de alerta, de lucha, de *necesitamos salir de la cocina, estudiar, pensar, decidir nuestro futuro, y ante todo: Necesitamos ser nosotras mismas.*

Llegué al *Encuentro de Poetas Colombianas*, acompañando a *Teresa Roza Moorhouse*, quien investigaba a las poetas colombianas, para su Antología: *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la Mujer colombiana*, la cual publicó en 1995. Esta Antología, me unió al trabajo y a la investigación de Teresa, desde su etapa inicial, y me encontré en primera instancia con *Maruja Vieira*, quien me habló del Encuentro y nos puso a Teresa y a mí en contacto con Águeda Pizarro y su esposo el pintor, Omar Rayo.

Busqué hermanas en la palabra, y lo que hice fue afinar mi oído hacia las palabras de las transgresoras, de las desobedientes. Buscaba dialogar con mujeres que hablaran conmigo el mismo lenguaje, y buscaran esa misma meta, sin mentiras ni poses de mujeres con poder económico, social o político, que llegaran al *Encuentro de Poetas Colombianas*, a oprimir o a mirar de reojo a nuestras hermanas, invalidando su poesía y su lenguaje. Nuestra presencia era para entregar, sencillamente, nuestros poemas.

Cuando Águeda llega a Colombia, como especialista en poesía de Mujer, busca la obra de las poetas colombianas, y al igual que Teresa Roza y a mí, no pudo encontrar sus obras ni poemas, en los medios de comunicación ni en la librerías, entonces decide crear en 1984, el *I Encuentro de Poetas Colombianas*, al cual asistieron 7 mujeres.

El reconocimiento del aporte de las mujeres negras a la cultura colombiana, ha sido muy limitado y en el campo de la literatura el acceso a sus obras resulta difícil, ya que a excepción de pocos casos ellas no han tenido los recursos necesarios para hacerse visibles. Por lo tanto, para Alfredo Ocampo Zamorano y para mí, la verdadera realidad la constituyen las publicaciones,

las cuales llevan a la verdadera igualdad de género, y en el caso de Apidama Ediciones, comienza con la publicación de las siguientes Antologías de Mujeres colombianas, que hemos recopilado y además, investigado a profundidad:

1. *Tierra, Agua, Aire, Fuego e Infinito. Antología de cinco grandes poetas colombianas: Matilde Espinosa, Meira Delmar, Maruja Vieira, Dora Castellanos, Olga Elena Mattei.* Bogotá, 2004.
2. *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica.* Bogotá, 2008.
3. *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas. Ministerio de Cultura. Tomo XVI.* Bogotá, 2010.
4. *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 1.* Bogotá, 2013.
5. *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 2.* Bogotá, 2014.

En el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*, la poeta Águeda Pizarro no sólo les abrió las puertas a las Mujeres Poetas Afrocolombianas de su santuario, sino que versificó en negro y se volvió negra y desde adentro, empezó a miraras, a mirarse y a tomar esta causa como suya. Se unió a estas voces para dar paso a un proceso de integración, de inclusión, de toma de conciencia de su aporte a la poesía colombiana. Abrió un espectro más amplio para poder así contribuir a la creación de un tejido poético que demuestre que Colombia es un país pluriétnico y multicultural, y las poetas afrocolombianas están incidiendo, desde sus diferencias, en el núcleo de la poesía universal.

La primera poeta afrocolombiana que llega al Encuentro es Ana Milena Lucumí Orosteguí, nacida en Cali y luego radicada en Puerto Rico. Llegó al 2º Encuentro, en 1986. En 1988 hace su aparición en el Museo Rayo, María Teresa Ramírez, de quien Águeda Pizarro dice: *Es la primera mujer que entiende la poesía según la tradición del Pacífico. Culta, conocedora de la Literatura universal, profesora de colegios en secundaria... Ella transformó los Encuentros de Poetas desde su primera presentación.*²²². Esta mujer de Corinto (Cauca), pero radicada hoy día en Cali, trajo al Museo Rayo por primera vez su voz ancestral y una forma diferente de hacer poesía, no simplemente leerla sino dejar escuchar su voz y su gestualidad, para poner la poesía en movimiento y demostrar que la poesía no es estática. Esta *almanegra*, como lo denominó Águeda, no sólo es una exponente de la Literatura negra sino investigadora de su etnia y es así como se ha dado a la tarea de investigar sobre el palenquero, lengua raizal que conserva elementos lingüísticos de tribus africanas. Los libros publicados por Apidama Ediciones de María Teresa Ramírez, son los siguientes:

1. *Mabungú. Triunfo. Poemas bilingües Palenque-Español.* Apidama Ediciones. Bogotá, 2011. Ganador de la Convocatoria del Ministerio de Cultura: *Leer es mi Cuento, 2011*. El Ministerio de Educación Nacional y Fundalectura adquirieron 20.000 ejemplares de *Mabungú. Triunfo. Poemas bilingües, palenque-español*, como parte de los libros adquiridos para dotar de la *Colección Semilla, 2012 y 2013*, a los establecimientos educativos del país.
2. *Mabungú. Triunfo. Mabungú. Triunfo. Cosmogonía Africana. Poemas bilingües Palenquero-Español.* Apidama Ediciones. Bogotá, 2016.

²²² Pizarro, Águeda. *Literatura Erótica desde la Perspectiva de las Escritoras Colombianas*. P. 72.

6. ¿Cómo conocieron a las 21 mujeres poetas? A lo mejor algunas como Mary Grueso Romero eran conocidas en la región del Pacífico, pero ¿cómo se estableció el contacto con las demás que hasta entonces no habían publicado su obra?

A nueve de ellas las conocimos por el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*, que se realiza cada año, desde hace 34 años, sin interrupciones. Las doce restantes las conocemos de distintas formas, algunas a través de las nueve iniciales, puesto que son amigas y conocen su poesía. Es en este Encuentro donde Mary se da a conocer en 1997, y desde entonces, ella se integró a este Movimiento poético. Luego, su directora, Águeda Pizarro, la nombró *Almanegra* del Encuentro, al igual que a Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez y Elcina Valencia Córdoba. Antes del Encuentro, Mary Grueso era una desconocida, por esta razón el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*, fue una verdadera plataforma de reconocimiento de las Poetas Afrocolombianas, venciendo el racismo que hasta ese momento había prevalecido en Colombia. Y es a raíz del lanzamiento de *¡Negras somos!* que surge el interés por estudiar a las Mujeres poetas afrocolombianas, en especial a Mary Grueso Romero, a María Teresa Ramírez y a María de los Ángeles Popov.

7. ¿Eran ustedes ya familiares o conocidos de la cultura y de la música afrocolombianas del Pacífico o adquirieron sus conocimientos a lo largo de su investigación y del intercambio con las poetas afrocolombianas?

Desde niño, Alfredo Ocampo Zamorano, nacido en Cali, ha estado escuchando música afrocolombiana y se familiarizó con los afrocolombianos, puesto que Cali tiene una población en su mayoría afro, y es después de Sao Paulo, la ciudad suramericana con mayor proporción de habitantes afro, y ha sido muy consciente de la preponderancia de las raíces Afro, en el Valle del Cauca. Especialmente de la Región Pacífica. Por otra parte, los dos estamos muy familiarizados con el Jazz, habiendo vivido Alfredo en Nueva Orleans muchos años, y hemos estado en contacto con la música africana, a consecuencia de nuestros continuos viajes y estadías en dicho continente.

8. Guiomar Cuesta Escobar, ¿cómo conoció usted a Águeda Pizarro Rayo, poeta y directora del Museo Rayo?

La conocí a través de la poeta Maruja Vieira, quien nos puso en contacto a Teresa Roza Moorhouse y a mí, en 1987, para que asistiéramos al *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo* y pudiéramos investigar a las Mujeres Poetas de nuestro país, puesto que Teresa deseaba publicar su Antología: *Diosas en bronce*, sobre las mujeres poetas colombianas. Y desde ese momento, puse todo mi interés en las voces novedosas e importantes de la poesía de mujeres colombianas, tanto descubriéndolas en las distintas regiones y ciudades del país, como escuchándolas y leyéndolas con sumo cuidado, para comprender el alcance de la voz de cada poeta. Alfredo se constituyó en otro lector de poesía de mujeres colombianas, y afrocolombianas, para estar muy acordes en la labor que estábamos realizando.

9. ¿Cuáles eran sus vínculos exactos con el Museo Rayo? ¿Cómo esa institución participó de su proyecto de investigación, más allá de permitirles conocer a mujeres poetas afrocolombianas mediante el Encuentro (nueve de las 21)?

Mis vínculos con el Museo Rayo ha sido a través de mi apoyo a la labor que el Museo viene desarrollando, localizando a las Mujeres poetas, invitándolas y en muchos casos, al comprender la importancia de su poesía, les he sugerido participar en el Concurso Ediciones Embalaje, que el *Encuentro de Poetas Colombianas*, realiza cada año, y que ha venido reconociendo a las poetas de nuestro país, con una gran independencia de criterio, frente a los cánones poéticos

establecidos por el sistema y los varones, y por tanto, ha hecho que nuevas voces surjan y se destaquen en la poesía femenina colombiana. Es el caso de las poetisas afrocolombianas de la Región Pacífica.

10. En la introducción a la Antología, no aparece ni una sola vez el término “feminista”. ¿Por qué? ¿No consideran las reivindicaciones de las producciones poéticas de esas mujeres como feministas? ¿O puede ser que el concepto que haga referencia al ámbito universitario y elitista y no se use en el contexto poético afrocolombiano del Pacífico?

No utilizamos el término “Feminista”, puesto que no lo consideramos necesario, realizamos una labor que busca posicionar a las Mujeres colombianas, darles su verdadero valor poético, sea ésta o no considerada una de las metas del Feminismo, tenemos muy claro el propósito con el cual creamos Apidama Ediciones, y que con la evolución del *Encuentro de Poetas Colombianas*, surgió el grupo de poetisas Afrocolombianas, que cada día ha tomado más importancia, al ser las poetisas como Mary Gueso Romero, María Teresa Ramírez, Elcina Valencia, motivo de estudios académicos muy importantes. A la consolidación de estas poetisas, Apidama Ediciones ha contribuido a que la Academia vuelque sus ojos en su poesía, al publicar y divulgar sus obras. Por otra parte, en el Prólogo al Tomo II de la Antología: *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres*, se reseña con amplitud la evolución del *feminismo* en Colombia.

11. Cuestiones terminológicas: basándose en mis lecturas, me parece que algunos críticos vincularon la defensa de la identidad de mujer afrocolombiana que encontramos en los poemas de la antología con el “feminismo negro”, que proviene del ámbito universitario estadounidense. ¿Qué opinan de esa vinculación?

No existe ninguna vinculación con la defensa de la identidad de la mujer afrocolombiana que hace Apidama Ediciones, con el “Feminismo negro”, del ámbito universitario estadounidense, puesto que primero hallamos a las poetisas negras en el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo* y luego, vivimos Alfredo y yo en Kigali y en Nairobi, en el 2007, durante un año, debido a una asesoría que Alfredo Ocampo Zamorano le hizo al Payson Center, en Ruanda, África: Evaluación de Proyectos SIDA, 2007. De regreso de Ruanda, comprendimos la necesidad que teníamos en el país de sacar a la luz la obra de las Mujeres Poetas Afrocolombianas, puesto que el racismo había imperado siempre, y era necesario publicarlas para que el público tuviera la posibilidad de conocerlas y así mismo juzgar por ellos mismos, y comprender su calidad.

Al publicar los *Cuentos Infantiles de Niños Afrocolombianos, Pelito de Chacarrás*, quisimos muy conscientemente, romper con las ataduras y la discriminación existente con los Cuentos infantiles, como si los niños afrocolombianos no tuvieran derecho a sus propios cuentos, que tomaran en cuenta sus Comunidades, y en ellas sus costumbres, lenguaje, medio ambiente, sus características de piel, color y autenticidad, tanto de las imágenes usadas en los cuentos, como de su lenguaje. La ilustradora es una joven afrocolombiana nacida en Tumaco, Vanessa Castillo, y residente en Cali, como de todo lo antes señalado. Con los poemas de la Antología: *¡Negras somos!*, quisimos hacer la misma labor, no pretendíamos el *blanqueamiento* de su poesía, recopilamos los poemas respetando verdaderamente, el contenido, la esencia y el lenguaje usado por las poetisas.

12. ¿Cómo se sitúan ustedes respecto a la dicotomía a menudo destacada por los investigadores en sociología, *cultural studies*, feminismo negro, estudios poscoloniales, entre el feminismo blanco y el feminismo negro? (dado que ustedes se pueden presentar como defensores tanto de la producción poética femenina blanca como de la afrocolombiana, en los dos tomos de *Poesía colombiana del siglo XX escrita por mujeres* que reúne a 153 poetas).

Somos imparciales, puesto que las Mujeres Poetas podemos ser blancas o negras, sabemos de la discriminación aún vigente en Colombia, para los dos grupos, y fue nuestra meta unificarlos en los dos tomos de nuestra Antología: *Poesía Colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres*, sin distingos, para que como Mujeres Poetas Colombianas, fueran tomadas en cuenta, ahora sí, sin ningún tipo de discriminación, teníamos esta magnífica oportunidad y así lo hicimos.

13. ¿Fue casual solo escoger a 21 mujeres poetas o ese número tiene una simbología particular para ustedes?

Fue casual el número de mujeres poetas seleccionadas para esta Antología, teníamos 9 ya localizadas en el Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo, y 6 poetas, de las restantes, fueron apareciendo, por los contactos que las 9 poetas iniciales, tenían y nos suministraron. En el caso de las 3 poetas Truque Vélez, fue a través de internet que supimos de ellas, al igual que de Amalia Lú Posso Figueroa, y de Nidia del Socorro Bejarano. A Jenny de la Torre Córdoba, la conocimos en el 2007, por una gran amiga en común, y en ese año publicamos en Apidama Ediciones, su primer libro de poemas.

14. ¿Tiene una dimensión política la decisión de clasificar a esas 21 mujeres poetas por generaciones? ¿Acaso la meta sería dar cuenta de la amplitud del vacío de la historiografía literaria sobre la producción poética de mujeres afrocolombianas? (que se extiende sobre más de medio siglo).

Alfredo Ocampo Zamorano es doctorado en Sociología en Columbia University, Nueva York, y agrupa por generaciones a las poetas de nuestras distintas Antologías, para poder estudiarlas con un marco de teórico de referencia común, como son los acontecimientos sociales, políticos, económicos y el desarrollo de los Derechos de la Mujer, por décadas. Esto permite un estudio más profundo y detallado de las poetas.

15. Según ustedes, ¿cuáles son las principales temáticas que vinculan y unen los poemas de esas diferentes poetas? ¿Estiman que siempre se funden las dos identidades, como mujeres y afrocolombianas, o en el caso de algunas poetas prevalece la reivindicación de una sobre la otra?

Existen poetas afrocolombianas cuyo contenido de los poemas parecería, en una mirada ligera, que no se diferencian de las poetas blancas, pero un análisis más a fondo, nos permite entrar en detalles y buscar temas y un tratamiento distinto para los poemas, así como el ritmo anfíbraco prima siempre entre las poetas mujeres afrocolombianas. Hay diferencias pero esto no significa que unas sean mejores que otras, simplemente somos distintas, traemos un legado ancestral diferente, que obviamente, se manifiesta en la poesía y en su contenido, musicalidad y ritmo.

16. Proceso de edición.

El proceso de edición nos permitió tener un intercambio personal con cada poeta, corregir tanto su biografía como sus poemas, en detalle, de modo que cada una quedara satisfecha con su obra como la estábamos plasmando en nuestra Antología. Ellas recibieron varias veces sus hojas de vida y sus poemas, ya digitados, de modo que pudieron corregir, mejorar, agregar aquello que sentían les hacía falta, para lograr una muy buena biografía y unos poemas que respondieran a su estilo y esencia.

17. ¿Cuáles son los vínculos entre Apidama Ediciones y el Programa Editorial de la Universidad del Valle?

En el 2008 Apidama Ediciones no contaba con el dinero para imprimir esta Antología, tanto Alfredo como yo conocíamos al profesor Darío Henao, y él logró la aprobación de la publicación de *¡Negras somos!*, por parte del Programa Editorial de la Universidad del Valle.

18. La portada: ¿quién es la/ la dibujante o ilustradora y como la conocieron?

La ilustradora de la portada es Consuelo Lago, quien desde hace 50 años, es reconocida en todo Colombia, por su personaje caricatográfico, *Nieves*. Y *Nieves* es una mujer afro-caleña, quien encarna la idiosincrasia y el carácter de las mujeres afro descendientes, del Valle del Cauca, y más concretamente, de La Región Pacífica del Occidente de Colombia. Desde su nacimiento en 1968, *Nieves* ha sido publicada sin descanso, en el Diario El País, de Cali. Y a partir de 1975, durante 43 años, en el Diario El Espectador, de Bogotá. Consuelo Lago como creadora del personaje *Nieves*, es la Maestra de Maestras de las Caricaturistas colombianas. Y su personaje *Nieves* es una joven llena del ritmo y del sabor de las mujeres afro descendientes de América Latina. Alfredo Ocampo Zamorano la conoce desde que eran adolescentes, en Cali. Y Guiomar Cuesta Escobar, dirigió el Pabellón de Caricatura y Humor Gráfico de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, entre el 2000 y el 2006, con el propósito de promover a las Mujeres caricaturistas colombianas. Luego entre el 2005 y el 2009, realizó la búsqueda y selección, junto con la caricaturista colombiana residente en España, *Nani*, Adriana Mosquera, de las caricaturistas que conformaron La Exposición: *Las Mujeres Creadoras y el Arte de la Caricatura*. Fueron 46 Mujeres en total, de 23 países diferentes. Fueron 7 Exposiciones en distintos países de Europa y América Latina, finalizando en el 2011 con la participación en el evento: *AYACC, Asian Youth Animation & Comics Contest HuaNeng China, Guiyang*, agosto 26 al 29: *Green Cartoon, Creative Future*. Publicaron un libro sobre la Exposición en chino y en español.

Del 2005 al 2011 reunió las participantes en la Exposición: *Mujeres Afro en la Caricatura*. Selección e investigación de las caricaturistas en dos categorías:

1. *Mujeres afro protagonistas caricatográficas*: En esta categoría participó el personaje *Nieves*, de Consuelo Lago, con otras dos caricaturistas.
2. *Mujeres afrodescendientes caricaturistas*: Participaron 4 Mujeres de origen africano, una de Costa de Marfil, África Occidental; dos de Estados Unidos, y una de Colombia.

19. La recepción de la obra.

A finales de 2008, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano le entregaron a la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres Poetas de la Región Pacífica*. El Ministerio de Cultura publicó en el 2010, una novedosa Caja: *La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, con 19 títulos y el Tomo XVI corresponde a la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, cuyos compiladores y prologuistas son Cuesta Escobar y Ocampo Zamorano. El tiraje de esta Biblioteca fue de 4.200 Cajas, las cuales se entregaron a las Bibliotecas Públicas de toda Colombia, para dar cuenta de la poesía, el ensayo, la novela, el cuento, la memoria oral y la tradición cultural de la población afro de nuestro país. Algunos ejemplares se enviaron al exterior.

De las dos Antologías seleccionadas por el Ministerio de Educación: *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres Poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*, y *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, Fundalectura y el Ministerio compraron, en septiembre de 2012, 5.500 ejemplares. En marzo de 2013 otros 13.500 ejemplares más. En octubre de 2013, adquirieron 1.200 ejemplares. El Programa Editorial de la Universidad del Valle publicó mil ejemplares, de *¡Negras somos!*, en el 2008 y a inicios de 2012, otros mil. Luego, Apidama Ediciones publicó 500 ejemplares, en el 2013. Para un total de 22.700 ejemplares publicados hasta la fecha. El libro lo tenemos agotado en este momento.

De la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, si sumamos las 4.200 cajas que publicó el Ministerio de Cultura, y los 20.200 ejemplares adquiridos por Fundalectura y el Ministerio de Educación, darían un total de 24.400 ejemplares publicados hasta la fecha.

Por el Prólogo a estas dos Antologías de Mujeres Poetas Afrocolombianas, Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano, se hicieron acreedores a la publicación, en la *Serie Cuadernos de Humanidades*, del ensayo: *Las poetisas afrocolombianas y la incorporación del ritmo anfibraco en la poesía castellana*. Incluido en el Volumen: *Innovación en las Letras Femeninas de Latinoamérica*, publicado por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, Cali y la Facultad de Humanidades, Slippery Rock University of Pennsylvania, en el 2018.

20. ¿Cuál fue su motivación para seguir investigando sobre la poesía afrocolombiana, extendiendo su búsqueda al conjunto del territorio colombiano?

Desde un comienzo nuestro interés era publicar a las poetisas afrocolombianas de todo el país, pero iniciamos con el de las Poetisas Afrocolombianas de la Región Pacífica, por nuestra cercanía al Encuentro de Poetisas Colombianas del Museo Rayo, y porque la labor se nos facilitaba, con algunas de las poetisas participantes. Pero no podíamos abandonar nuestro Proyecto inicial, puesto que todas merecían ser antologadas, tener un espacio en la Literatura colombiana. Así que cuando nos llamaron del Ministerio de Cultura para notificarnos que nuestra Antología haría parte de la Caja de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, ya teníamos nuestra investigación muy avanzada, y les informamos de nuestra nueva investigación y de inmediato la aceptaron. De modo que tuvimos el libro listo en el momento que el Ministerio señaló como fecha límite para su entrega.

21. ¿Cuál fue el proceso editorial y político que llevó a la publicación de la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* en 2011 (Volumen XVI de la Biblioteca de la Literatura Afrocolombiana)? ¿Cuáles fueron los actores que participaron de ese segundo proceso? ¿Cuál era en 2011 su relación con Paula Marcela Moreno, Ministra de la Cultura? ¿Cuál fue la reacción exacta del Ministerio de la Cultura ante la publicación de la *Antología* de 2008?

A finales del 2008 no conocíamos a la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno, solicitamos durante algunas semanas la cita, manifestando nuestro deseo de darle a conocer nuestra Antología, y por fin nos dieron la mencionada cita. Cuando le entregamos *¡Negra somos! Antología de 21 Mujeres Poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*, quedó asombrada del trabajo que habíamos realizado, manifestándonos su deseo de hacerle llegar un ejemplar al

Presidente de la República, doctor Álvaro Uribe Vélez. Entonces, le hicimos entrega de otra Antología para el primer mandatario.

Unos meses más tarde recibimos la llamada del Ministerio de Cultura, solicitándonos que les permitiéramos publicar *¡Negra somos!* en la Caja que el Ministerio publicaría en el 2010. Y como dije en la pregunta anterior, comentamos nuestro nuevo Proyecto de publicar una Antología mucho más completa, le consultaron a la Ministra y ella y sus asesores, aceptaron de inmediato su publicación.

22. Siendo una estudiante francesa, me fue imposible procurarme la antología mediante librerías y editoriales francesas o españolas. ¿Cómo explican ustedes que la poesía afrocolombiana del Pacífico casi no supere o bien con mucha dificultad las fronteras nacionales? ¿Por la perpetuación de la marginación política, social, económica y cultural que sufre la región? ¿Por un sistema editorial que participa de la marginación de la producción literaria de los afrocolombianos y de las mujeres colombianas?

Apidama Ediciones cuenta con el Proyecto de colocar en línea, en internet, sus libros y en especial sus Antologías, somos conscientes de su impacto y del interés suscitado en los distintos países. Nuestro portal ofrecerá un marco teórico a los lectores, para que el estudio de las poetas sea más comprensible y profundo. Esperamos tenerlo listo a finales de 2018 o mediados de 2019.

23. ¿La puesta en línea de la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2011) les parece un avance en este sentido?

La puesta en línea de la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, es un gran avance y la Ministra Paula Marcela Moreno, previó que las obras que hacen parte de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, dada la discriminación y dificultades para acceder a estas obras, estuvieran en línea y todos los que las requieren, puedan adquirirlas. Y por esta razón las poetas están siendo estudiadas en distintos lugares del mundo.

24. La introducción (que también se encuentra en línea en colombianistas.org) se abre con un fuerte tono denunciador y reivindicativo. Además, se dota de una fuerte dimensión didáctica y pedagógica con una explícita descripción del ritmo anfibraco y de la manera como se expresa en los poemas de la antología, intentando rellenar el vacío en términos de difusión y de conocimiento sobre la poesía afrocolombiana. ¿Estiman haber alcanzado esa meta de difusión?

Sí, sentimos que hemos logrado nuestro objetivo, tanto por el número de Antologías vendidas y adquiridas por Fundalectura y el Ministerio de Educación, como por el Premio recibido por el Prólogo de *¡Negras somos!* y por la reacción del público, puesto que aún hoy día, adquieren el libro en las distintas Ferias del Libro de nuestro país, el tema sigue siendo de gran actualidad.

El solo hecho de que la poeta *Mary Grueso Romero*, sea hoy considerada como una de las poetas más importantes de Colombia, lugar que correspondía a Piedad Bonnet y a María Mercedes Carranza, es un logro sin precedentes, para nuestro sello editorial. Haber roto la tradición discriminatoria de que solo se publican cuentos para niños blancos, ha dado resultados y el público siempre busca qué nuevo cuento estamos lanzando, así como siguen adquiriendo los ya publicados.

Los niños afrocolombianos se sienten plenamente identificados con las ilustraciones de los Cuentos Infantiles, *Pelito de Chacarrás*, y su autoestima se ha visto profundamente elevada, gracias a su auto identificación con los personajes de los cuentos. Al ser Mary maestra de profesión, pensó que corregiría ese obstáculo, puesto que ella nunca contó con cuentos que le

hablaran de sus costumbres, de su piel, de su vida en comunidad, y ahí están los resultados, debemos tener siempre una buena cantidad de ejemplares de los cuentos, puesto que nos los solicitan de toda las zonas de Colombia. Cuando Mary Grueso Romero lanzó el primer cuento: *La Muñeca Negra*, recibió homenajes durante más de tres meses y se agotaron los 1000 ejemplares que habíamos publicado inicialmente.

La Muñeca Negra lleva 7 reimpressiones, la 3ª reimpresión que Apidama Ediciones hizo de este cuento, fue en octubre de 2012. El tiraje fue de 4.000 ejemplares, los cuales fueron adquiridos directamente para *La Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos*. De acuerdo con la carta que el Alto Comisionado publica en este cuento, la razón para distribuirlo gratuitamente, entre los niños y jóvenes de todo el país, es porque nos acerca al concepto de igualdad, a la riqueza cultural y a la diversidad que tiene Colombia.

Apidama Ediciones publica la 4ª reimpresión de *La Muñeca Negra*, en febrero de 2013. Con un tiraje de 3000 ejemplares, adquiridos también por *La Oficina en Colombia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos*, con el patrocinio de la *Embajada de Canadá*.

La Biblioteca Nacional de Colombia, que en el 2017 cumplió 140 años de dedicarse a la conservación del patrimonio bibliográfico y documental del país y a la preservación de la memoria nacional, quiso enviarle un mensaje a los ciudadanos del mañana, y con esta ocasión selló una cápsula del tiempo, para la cual invitó a la poeta y escritora Mary Grueso Romero, a escribir un texto que hizo parte de un libro, el cual se depositó en la urna, junto a Gabriel García Márquez y otros grandes escritores colombianos. Esta cápsula se abrirá en el 2077, cuando la Biblioteca conmemore sus 200 años de existencia.

Este fenómeno no había ocurrido en Colombia, y menos con Mujeres Poetas Afrocolombianas, las cuales antes del Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo, eran negadas, no existían e incluso su poesía estaba borrada del panorama nacional. Y dicha de una manera oral y declamada, era considerada ridícula y pasada de moda.

Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano

Bogotá, 8 de mayo de 2018

Anexo 9

Cuestionario respondido por Mary Grueso Romero el 3 de julio de 2018

- Su participación en la antología *¡Negras somos!* y sus vínculos con el Museo Rayo
- Usted fue una de las primeras poetas negras en participar del Encuentro de Poetas Colombianas. ¿En qué año fue y como se presentó esa oportunidad? ¿La invitó Águeda Pizarro Rayo, conocía usted a unas de las participantes?

Fue en el año de 1994, no fui invitada por Agueda Pizarro, fui invitada por un periodista llamado Omar Becerra, en ese momento no conocía ninguna de las participantes.

- ¿Acaso conoció a Guiomar Cuesta mediante el Encuentro?

Conoci a Guiomar Cuesta durante uno de los encuentros

- ¿Cómo enunciaron Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo Zamorano la propuesta de participar del proyecto de la antología?

Ellos me propusieron que sería interesante hacer una antología de poetas negras del Pacífico y colabore consiguiendo las poetas y la recopilación del material

- ¿Cómo se realizó la selección de los once poemas que se encuentran en la antología? Los escogió usted? ¿Por qué escoger solo poemas pertenecientes a *Negra Soy*? ¿Hubo una coordinación entre la publicación de la antología y la de su poemario?

Los 11 poemas los seleccione yo porque quería mostrar la poesía afrocolombiana y las diversas temáticas que manejaba a partir de allí, quería mostrar que cada uno de los poemas seleccionados llevan un mensaje sobre nuestra realidad.

No hubo tal coordinación escogí los poemas de acuerdo a lo que quería mostrar.

- ¿Cuál fue su reacción al recibir el reconocimiento como *Almanegra* en 2007?

Me impresiono el reconocimiento y me llamo la atención el nombre que le pusieron.

- Al constatar que su poemario *Negra Soy* fue publicado por el Museo Rayo, ¿cómo valora usted el papel de esa institución cultural clave del Pacífico en la difusión y la valoración de la poesía de mujeres afrocolombianas? ¿Puede desarrollar una declaración suya que aparece en un artículo de su blog: “El Museo Rayo nos dio a luz a las mujeres negras”?

El museo rayo es una institución muy importante porque nos pudo agrupar y nos sirvió de ventana para mostrarnos y difundir nuestra poesía.

- ¿En qué medida piensa usted que la antología *¡Negras somos!* participó de la lucha por el rescate de la identidad cultural del pueblo afrodescendiente y la difusión de las obras de las mujeres afrocolombianas?

La lucha se da porque gracias a la antología se pudo mostrar las diferentes voces de las mujeres negras en la literatura colombiana

- Su obra poética y su compromiso social

- El mar es omnipresente en su poesía (en “Orishas”, “Contando el cuento”). ¿Hasta qué punto encarna una fuente de inspiración para usted? ¿Cómo definiría su relación con la naturaleza de su región?

Los hombres y las mujeres del Pacífico somos gente de mar, de río, de lluvia, de aguacero entonces tomo un elemento que se encuentra en todo mi entorno como elemento inspirador de mi poesía, el agua es para nosotros es el inicio y el fin de nuestro ciclo vital.

- Se define a usted misma en “Orishas” como “una fiel exponente / De la cultura negra”. ¿Asimila su influencia en el ámbito literario colombiano al papel ancestral de los *griots* africanos, transmisores de la cultura y de los mitos en los países de África occidental?

Conservar la memoria ancestral para transmitirla a las nuevas generaciones es mi función social, tener el poder de la palabra es un don dado por los dioses para cumplir la tarea encomendada.

- En 2008 usted dictaba talleres de oralidad, que es un elemento clave de su poesía. ¿Considera usted la oralidad como central en el rol de transmisión de la memoria que asume su obra poética? ¿En qué medida estima que insertar la oralidad, propia de la cultura afrocolombiana es imprescindible para cualquier poeta o escritor afrocolombiano deseoso de reivindicar su identidad?

Nosotros venimos de la oralidad y esta es una herramienta de salvaguarda, el dialogo, la conversación, la narración, la décima, la música, las cantaoras, los chureos son manifestaciones de la oralidad como valor comunitario.

Por lo expuesto anteriormente, para reivindicar la identidad negra, es necesario que el poeta o escritor haga uso de los elementos identitarios como la comunidad, el territorio, las costumbres, la cosmovisión y por supuesto la oralidad como se explicó anteriormente.

- Expresión de un compromiso literario y social: ¿Cómo valora usted el vínculo intrínseco entre la música y el grito? ¿Cuál es el valor metafórico del tambor?

Las voces en el litoral pacífico suelen ser agudas debido a que la vida cotidiana se da en el río, comunicarse de una orilla a otra requiere el uso de tonos agudos muy fuertes que terminan en “uuuuuuuu”, en la interpretación de currulaos y jugas las voces tienen autoridad, las que mayormente lo expresan son altas y a las cuales les responde el coro, el valor comunitario de las músicas del Pacífico hacen que se requiera de un grupo, del colectivo, de la participación, así mismo expresan las profundas emociones que se comparten ya sea el dolor o la intensa alegría.

En las músicas negras del Pacífico están presentes el bombo y el cununo, los tambores no, los instrumentos son de percusión, en los territorios se cree en la expresión de las emociones y el repique del bombo y el cununo exaltan el espíritu, lo identifican y lo integran al territorio, el bombo comunica mensajes divinos y profanos, así como la campana.

Exalta los valores y los lazos de afinidad, de amistad y el linaje, así como la presencia misma de los ancestros, cuando se experimenta el duelo se prescinde de estos instrumentos y solo las voces acompañan a los dolientes

- ¿Cómo asocia en su obra poética su lucha como mujer y como miembro de la comunidad afrocolombiana? En otros términos, ¿En qué medida la poesía sirve de medio de expresión para la lucha contra la invisibilización de las mujeres negras colombianas en el ámbito literario y social?

“Soy negra, soy poesía, nací de las entrañas del litoral, traigo en las manos ostras marinas y especies nuevas para enseñar” ... Con este fragmento quiero mostrarles a los otros mi etnia, el lugar de donde vengo y mi don del poder de la palabra, mi función en la comunidad. También protesto y denuncio las situaciones que nos afectan como se ve en “desesperanzas” y “capturando recuerdos”. Y manifiesto la posición política de defensa de lo propio, del territorio, de la identidad, de las labores, de las dinámicas, del fenotipo y del dialecto.

- ¿Cuáles son las acciones que llevó, que lleva y que llevará en el ámbito social y cultural para luchar contra esa doble discriminación?

Las acciones son de manifestación y de resistencia, específicamente ser mujer y ser negra han sido socialmente una doble barrera de acceso a la palabra, a las oportunidades y a los espacios de poder y de decisión.

Mary Grueso Romero siendo consciente de su función en la comunidad como depositaria de la memoria y la palabra crea nuevos paradigmas que revitalizan la identidad, el amor por lo propio y pone de frente la multiculturalidad del país.

Al negro le dice “auto reconózcase” y al no negro “reconozca la diversidad”

¿Se considera usted “feminista”?

En el universo de Mary Grueso Romero no se puede hablar de feminismo hay una exaltación de la mujer negra como madre, como amante, como maestra, como líder, como miembro de la comunidad, no hay confrontación de géneros, porque la mujer asume que todos sus roles son vitales para la supervivencia de los individuos y del territorio, en ello reconoce su aspecto físico como una particularidad que engrandece, en el andar cadencioso y elástico similar al hondar de la palmera y a las olas del mar que juegan con el viento así asume un papel erótico libre que disfruta y a la vez racionaliza en la memoria y la experiencia.

Ratifica con su voz de “trueno” “en los diferentes oficios la venta de pescado, el canto y el clamor, en Mary Grueso Romero la mujer disfruta y vive al máximo su naturaleza.

- Impacta mucho el desaliento que impregna el poema “Desesperanza” y contrasta con el ánimo, la energía que se desgaja de los otros diez poemas que aparecen en *¡Negras somos!* Según usted, ¿Cuáles son los límites del papel de la poesía en la lucha por el reconocimiento de sus derechos como mujer afrocolombiana y los de su pueblo?

La poesía no tiene límites simplemente pone de manifiesto las circunstancias en un momento determinado de la vida, “desesperanzas” muestra una situación real, así como “El otro yo que si soy yo muestra una radiografía de la situación existente en el Pacífico.

- La difusión de su obra poética

- Su escritura poética se caracteriza por la oralidad mediante el uso de abreviaciones y del ritmo anfibraco, y por un vocabulario propio del folclor afrocolombiano (en particular de la música y de la danza). ¿Cómo concibe usted la asequibilidad de su escritura para un lector alejado y desconocido del folclor afrocolombiano?

Tanto mi poesía como mi literatura infantil son diversas, se enfocan por supuesto en mi propio ser, de mujer negra del litoral pero guardan la riqueza del vocabulario que permite figuras literarias como las jitanjáforas que le da musicalidad, por ser una expresión étnica, provoca a la multiculturalidad, y como ya lo mencioné rompe paradigmas, entre las funciones de mi poesía esta la recuperación y salvaguarda de la memoria ancestral y en simultánea la inclusión y la difusión de la diversidad, en conclusión uso diferentes maneras de expresar ya sea a partir las propias, de las comunidades y otras que pueden considerarse universales, ello le ha dado la posibilidad a otros lectores de reconocer este universo de colores y sonidos, de sabores y sentires aunque les sea lejano geográficamente.

En momentos de la publicación de la antología usted ya era reconocida como una de las más importantes representantes de su comunidad (mediante su reconocimiento como Mujer del Año, el Premio de Mejor Maestra que recibió en 2007, la realización de documentales sobre su vida). ¿Tuvieron la publicación de la antología y su ampliación en 2010 un impacto en la difusión de su obra por el territorio nacional?

Sí, claro que sí ya que permitió que muchas personas accedieran y conocieran estos escritos, se llenaran de curiosidad sobre mi cultura.

- Según usted, ¿Cuáles son los mecanismos propios del sistema editorial colombiano que impiden una más amplia difusión de la obra poética de las mujeres afrocolombianas por el territorio nacional y al extranjero?

No existen los mecanismos, ni las voluntades, ni el interés, las editoriales de mi país, ven en la literatura afrocolombiana un tema menor, que no genera ventas y no tiene cabida en el ámbito universal, cuando alguna editorial pequeña se interesa las negociaciones son injustas y desiguales.

Mis publicaciones parten de mi propio esfuerzo sin el apoyo de las editoriales, con mis recursos económicos costeo ilustradores, editores e impresiones aún con las editoriales pequeñas.

Después del reconocimiento que he adquirido durante años de promoción participando en diferentes eventos, encuentros y actividades académicas en Universidades y otras instituciones educativas a nivel nacional e internacional, he venido teniendo el apoyo de universidades para publicitar y publicar mis textos.

Anexo 10

Cuestionario respondido por Guiomar Cuesta Escobar el 17 de febrero de 2019

¿Cómo se eligió la portada de *Negras somos*? ¿Acaso usted consultó al conjunto de las poetas para la elección o la eligió sola?

Conozco a la autora de la portada de *¡Negras somos!*, la caricaturista, Consuelo Lago, una de las más famosas y veteranas de nuestro país. Lleva más de 50 años publicando este personaje “Nieves”, en el diario *El País*, de Cali y con *El Espectador*, de Bogotá, (publicación diaria) lleva menos tiempo, pero su permanencia en estos medios la han hecho todo un ícono y la gente la identifica de inmediato. Te imaginas hace 50 o más años inventar una mujer negra para su caricatura, era un atrevimiento mayor, ellas eran en su mayoría empleadas domésticas, por tanto, elevarla al nivel de personaje central, era romper cánones, salirse de todos los esquemas. Hoy día no hay ningún caricaturista, hombre o mujer, que dibuje a un afrodescendiente.

“Nieves “ es símbolo de la *Mujer Negra del Pacífico colombiano*, por lo tanto, sabía que las poetas se sentirían identificadas y muy a gusto con esta “Nieves”, puesto que es una estudiante de Filosofía, opina sobre todos los temas, nacionales e internacionales, pone el dedo en la llaga y crea controversia.

Era el personaje ideal para la carátula. Alfredo y ella se conocen desde niños y yo hice una Exposición de Mujeres Caricaturistas de todo el mundo y por tanto, Consuelo estaba allí con su “Nieves”. Al ser la editora tenía toda la libertad para elegir la Carátula, y deseaba hacerle un Homenaje a una Mujer como Consuelo, de la clase alta de Cali, blanca, que le apostó a las mujeres negras y las ha posicionado en una forma extraordinaria, que solo ahora podemos dimensionar la importancia de su trabajo y de su tenacidad. Consuelo hizo este dibujo, especial y exclusivamente, para la Carátula de *¡Negras somos!*

2. Acerca del prólogo: me preguntaba si en el marco de su análisis del ritmo anfíbraco el poeta Alfredo Ocampo había podido escuchar a todas las poetas declamar su poesía? O será que destacó el ritmo anfíbraco al solo leer los poemas (de las poetas que no participaron en el Encuentro por ejemplo)?

Alfredo, descubrió el ritmo anfíbraco al leer sus poemas en voz alta y al escuchar los ritmos de la música del Pacífico y del Caribe. Obvio que había escuchado a las poetas, por años, en el *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*. El solo escuchar a las poetas no fue suficiente para deducir el ritmo anfíbraco, se necesitó que él leyera en voz alta sus obras y escuchar los ritmos musicales afrocolombianos, porque fue allí donde captó este ritmo que las identifica y las destaca sobre el resto de poetas colombianas. Alfredo tiene esa costumbre de leer los poemas en voz alta, porque allí es donde descubre el ritmo, es algo que ha hecho siempre, y en este caso lo llevó a hacer un gran reconocimiento, que otros habían pasado por alto.

Guiomar Cuesta Escobar

Anexo 11

La presencia de las mujeres afrocolombianas en el ámbito académico y literario colombiano. Extracto del reportaje fotográfico “Afrocolombianas. Del Pacífico a Bogotá: mujeres en lucha” realizado en enero y febrero de 2019



Dionicia Moreno Aguirre, 58 años

Buenaventura

Poeta, pastelera, maestra, miembro del Centro de Formación y de Emancipación para la Mujer
AMBULUA

Martes 12 de febrero

“Acuérdese que los negros también amamos, entonces hay que escribir sobre eso.”



María Elcina Valencia Córdoba, 55 años
Buenaventura
Cantautora tradicional e independiente, poeta
Sábado 9 de febrero

“[...] Entonces muchas jóvenes salían en embarazo a temprana edad, y al final madres solteras porque el muchacho no se hacía responsable. Y yo mirando todo eso entonces yo decía ‘Yo no quiero ser así’ y trataba de escribir cosas para contárselas a mis amigas.”



Lorena Torres Herrera, 42 años
Parque Néstor Urbano Tenorio, Buenaventura
Docente, poeta, escritora, miembro de la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas Kambirí
Jueves 7 de febrero

“A nosotros nos despojaron de todo, y fue duro porque uno todavía ve las consecuencias: todo lo negro es malo. En este país, donde está la mayor parte de la población afro, es de una pobreza.... extrema.”



María Teresa Ramírez, 74 años
Cali
Poeta, profesora, oradora
Martes 5 de febrero

“[...] el Pacífico... es muy hermosa su geografía y muy rica. [...] Entonces todo eso hace que sea inspiración, porque el Pacífico en sí parece un poema vivo.”



Luisa Barcos Romaña, 34 años
Parque Centenario, Quibdó
Poeta, docente e investigadora en literatura
Martes 29 de enero

“[...] creo que la mayoría de las personas chocoanas y del Pacífico han experimentado de primera mano lo que es la violencia. Yo crecí con ella, mucha gente me ve y no lo cree, yo no lo parezco pero yo crecí con ella.”



Danny Esther Ayada Castro, 62 años
Colegio Gimnasio de Quibdó, Quibdó
Docente y bailadora folclórica
Martes 29 de enero

“[...] Y la misma familia le prohíbe a la mujer que se rebele, le enseña que debe aguantarse el maltrato físico o verbal porque el hombre es el de la casa y la mujer se hizo para acatar órdenes. Pero la mujer es el eje central: ella es la que toma, a la hora de la verdad, entre comillas, las riendas del hogar.”



Ursula Mena Lozano, 59 años
Bogotá
Investigadora, escritora, etnoeducadora, periodista
Domingo 20 de enero

“Estos diez últimos años para el Pacífico han sido... terribles.”



María Isabel Mena
Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá
Docente e investigadora, historiadora de la educación
Jueves 10 de enero

“[...] el hilo conductor de nuestra narración es la piel. Por eso soy esencialista, es la piel. Entonces si yo veo a una mujer negra en África, inmediatamente mis ojos la ven y veo cosas parecidas a lo que yo soy.”

Bibliografía

- Fuentes primarias

Cuesta Escobar, G. y Ocampo Zamorano, A. (2008). *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región Pacífica*. Santiago de Cali: Programa Editorial de la Universidad del Valle.

- Fuentes secundarias

“702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde firma del Acuerdo”. (23 de mayo de 2019). *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/702-lideres-sociales-y-135-excombatientes-habrian-sido-asesinados-desde-firma-del-acuerdo-articulo-862367>

“El Banco de la República rinde homenaje a la poeta manizalita Maruja Vieira”. (9 de abril de 2019). *Noticias de la Red cultural del Banco de la República*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/noticias/el-banco-de-la-republica-rinde-homenaje-la-poeta-manizalita-maruja-vieira>

“El hombre que se ‘coló’ en el Encuentro de Mujeres Poetas de Roldanillo”. (7 de julio de 2015). *El País*. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-hombre-que-se-colo-en-el-encuentro-de-mujeres-poetas-de-roldanillo.html>

“Guiomar Cuesta E. Guerrero de la palabra”. (15 de enero de 1991). *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-9814>

“‘I wanted to carve out a world both culture specific and race-free’: an essay by Toni Morrison”. (8 de agosto de 2019). *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/books/2019/aug/08/toni-morrison-rememory-essay>

“Las mujeres alzan su palabra en el Museo Rayo”. (19 de julio de 2017). *El Tiempo*,. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/encuentro-de-mujeres-poetas-colombianas-ira-hasta-el-domingo-110518>

“Las poetas colombianas se toman Roldanillo (Valle)”. (15 de julio de 2014). *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14251675>

“M&h Consultorías E Investigaciones Ltda”. AutoresEditores. Recuperado de <https://www.autoreseditores.com/mh.consultorias>

“Movimiento literario”. (2012). EcuRed. Recuperado de https://www.ecured.cu/Movimiento_literario

“Museo Rayo se remodela al cumplir 30 años”. (21 de enero de 2011). *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia/museo-rayo-se-remodela-al-cumplir-30-anos-articulo-246363>

“Museo Rayo: 35 años”. (23 de enero de 2016). *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/museo-rayo-llega-sus-35-anos-en-roldanillo/457679-3>

“Proceso de Comunidades Negras en Colombia (PCN)”. *Gloobal*. Recuperado de <http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/fichas/ficha.php?id=9555&entidad=Agentes&html=1>

“Qué fue el Bogotazo que estremeció a Colombia hace 71 años y por qué cambió la historia del país”. (9 de abril de 2019). *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/que-fue-el-bogotazo-que-estremecio-colombia-hace-70-anos-y-por-que-cambio-la-historia-de-ese-pais/563036>

“Sonia N. Truque: una voz singular en la narrativa nacional”. (15 de enero de 2016). *Seminario Voz*. Recuperado de <http://semanariovoz.com/sonia-n-truque-una-voz-singular-en-la-narrativa-nacional/>

Acosta Penaloza, C. E. (2003). “Para leer la historia: historia de historias”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (5), 287-298. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/45060>

Agudelo Ochoa, A. M. (2006). “Aporte de las antologías y de las selecciones a una historia de la literatura”. *Lingüística y literatura*, (49), 135-152. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/1905>

Agudelo Ochoa, A. M. (2010). “La literatura escrita por mujeres en una propuesta de aproximación histórica a la literatura colombiana”. *Tradiciones y configuraciones discursivas: historia crítica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión*. En A. Laverde Ospina y O. Vallejo Murcia (Coords.), *Cuadernos de trabajo II* (87-103). Medellín: La Carreta Editores.

Agudelo, C. (2009). “Espace, race, politique et société. Construction historique d’une région “noire”: le Pacifique colombien”. En V. Lavou Zoungbo y M. Marty (Ed.), *Imaginaire racial et projections identitaires* (377-400). Perpignan: Collection Etudes.

Akassi Animán, C. (2009). “Du noir “criollo” et “bembon” au mythe de l’égalité raciale. La diaspora noire comme palimpseste mémoriel: les lieux du savoir en Colombie et en Amérique Latine”. En V. Lavou Zoungbo y M. Marty (Ed.), *Imaginaire racial et projections identitaires* (361-376). Perpignan: Collection Etudes.

Alaric, A. (2005). “Le migrant nu. ‘Le déporté sur des frontières’”. *Multitudes*, 3(22), 187-202. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2005-3-page-187.htm>

Ali, M. et al. (2014). “Resiliencia, inculturación y sincretismo religioso. Notas etnográficas acerca de la pastoral afrocolombiana”. *DADA Rivista di Antropologia Post Globale*, 53-72. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01098665>

Anderson, B. (1983). *L’imaginaire national*. París: La Découverte, 1996.

Añez, J. (1886). *Parnaso colombiano: colección de poesías escogidas*. Bogotá: Camacho Roldán y Tamayo. Recuperado de <https://archive.org/details/parnasocolombia00groogoo/page/n15>

Araujo Castro, S. (13 de enero de 2011). “Cayó un Rayo y dejó un museo”. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/cayo-un-rayo-y-dejo-un-museo-articulo-244820>

Artel, J. (1940). *Tambores en la noche*. Bogotá: Plaza & Janes Editores, 1986.

- Auge, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil.
- Ayala Poveda, F. (1984). *Manual de Literatura Colombiana*. Cali: Educar Editores.
- Bacchetta, P. (2015). “Décoloniser le féminisme: intersectionnalité, assemblages, co-formations, co-productions”. *Les cahiers du CEDREF*, (20). Recuperado de <http://cedref.revues.org/833>
- Badiane, M. (2009). “La representación del cuerpo de la mujer como forma de resistencia cultural en el negrismo y la Négritude”. *Revista Cayey*, (89), 13-24.
- Bandeira, M. (1997). *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- Banerjee, I. (2014). “Mundos convergentes: Género, subalternidad, poscolonialismo”. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 5(39). Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362014000100003
- Banrepcultural. “Helcias Martán Góngora”. Recuperado de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Helc%C3%ADas_Mart%C3%A1n_G%C3%B3ngora
- Baron, L. F. (16 de septiembre de 2018). “‘El Tumacazo’: Referente de lucha por los Derechos Humanos y Colectivos de Tumaco”. *La Silla Vallena*. Recuperado de <https://lasillavacia.com/silla-llena/red-pacifico/historia/el-tumacazo-referente-de-lucha-por-los-derechos-humanos-y>
- Bartolucci, E. (productor) y Gay, A. (director-productor). (2017). *Ouvrir la voix*, France: Bras de Fer.
- bell hooks (1984). *De la marge au centre. Théorie féministe*. París: Cambourakis, 2017.
- Bernardo Jaramillo, H. (2018). “El sector editorial en Colombia”. ProChile Ministerio de Relaciones Exteriores. Recuperado de https://www.prochile.gob.cl/wp-content/uploads/2018/08/sector_editorial_colombia_2018.pdf
- Bhabha, H. K. (1994). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. París: Edition Payot, 2007.
- Birendaum Quintero, M. (2009). “Música afropacífica y autenticidad identitaria en la época de la etnodiversidad”. En M. Pardo (ed.), *Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia* (174-197). Bogotá: Universidad del Rosario. Recuperado de <https://www.academia.edu/230930>
- Birendaum Quintero, M. (2010). “Las poéticas sonoras del Pacífico Sur”. En J. S. Ochoa Escobar, C. Santamaría Delgado, M. Sevilla (eds.), *Peñuela Músicas y Prácticas Sonoras en el Pacífico Afrocolombiano*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://www.academia.edu/313781>
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Bolaño Sandoval, A. (2006). “Ruptura de estética y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, (33). Universidad Complutense, Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/cobeso.html>

- Borda, J. J. y Vergara y Vergara, J. M. (1860). *La Lira granadina: colección de poesías nacionales*. Bogotá: Imprenta El Mosaico. Recuperado de <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/2279>
- Botto, M. (2011). "Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". *Actas de las 2ª Jornadas de Intercambios y Reflexiones acerca de la Investigación en Bibliotecología*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.910/ev.910.pdf
- Bourdieu, P. (1991). "Le champ littéraire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (1), 3-46. Recuperado de http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Editions du Seuil, 1998.
- Brack, L. L. y Carney Smith, J. (ed.), *Black women of the Harlem Renaissance Era*. London: Rowman & Littlefield.
- Bukasov, S. M. (1963). Las plantas cultivadas de México, Guatemala y Colombia. *Publicación Miscelánea*, (20). Instituto Interamericano de Ciencias Agrícolas de la OEA. Lima: Zona andina. Recuperado de <https://books.google.fr/books?id=IEOVaEyDMPcC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>
- Candau, J. (2005). "Le champ de recherche". En *Anthropologie de la mémoire*, París: Armand Colin, 44-169.
- Carby, H. V. (2010). "À l'orée de l'ère de la femme : lynchage, empire et sexualité dans la théorie du féminisme Noir". *Les Cahiers du CEDREF*, (17), 147-169. Recuperado de <http://cedref.revues.org/613>
- Carneiro, S. (2011). "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero". *Geledés Instituto da mulher negra*. Recuperado de <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>
- Caro Grau, F. (1914). *Parnaso colombiano. Nueva antología esmeradamente seleccionada*, Barcelona: Editorial Maucci.
- Centro Virtual Isaacs (Productor). (2010). "Lucrecia Panchano en ConversanDos". Cali: Universidad del Valle. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZwbgpwllZM>
- Césaire, A. (1947). *Cahier d'un retour au pays natal*, París: Présence Africaine, 1983.
- Césaire, A. (1955). *Discours sur le colonialisme* seguido de *Discours sur la Négritude*, París: Présence Africaine, 2011.
- Césaire, A. (1966). "Discours prononcé par Aimé Césaire à Dakar le 6 avril 1966". En *Gradhiva*, (10), 2009, 208-215. París: Présence Africaine. Recuperado de <http://gradhiva.revues.org.distant.bu.univ-rennes2.fr/1604>
- Chartier, R. (2003). "La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ?". *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, (31). Recuperado de <http://ccrh.revues.org/291>

- Chaves Maldonado, M. E. (2013). “El oxímoron de la libertad. La esclavitud de los vientres libres y la crítica a la esclavización africana en tres discursos revolucionarios”. *Fronteras de la historia*, 19(1), 174-200. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S2027-46882014000100007&script=sci_abstract&tlng=es
- Chivallon, C. (2004). *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*. París: CNRS Editions (Collection Espaces et Milieux).
- Chucho García, J. (2015). “Afrodescendientes: identidad y cultura de resistencia”. En *El Decenio Afrodescendiente. América Latina en movimiento*, (501), 12-18. Quito: Alai.
- Color de Colombia. (20 de mayo de 2015). “@mincultura y Color de Colombia presentan ‘5 años de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana’”. *El Tiempo*. Recuperado de <http://blogs.eltiempo.com/afrocolombianidad/2015/05/20/mincultura-y-color-de-colombia-presentan-5-anos-de-la-biblioteca-de-literatura-afrocolombiana/>
- Coutinho, E. (2003). “Hacia una nueva historiografía literaria en América Latina”. *Revista Poligramas*, (19), 43-50, Cali: Universidad del Valle. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co:8080/handle/10893/2851>
- Cuesta Escobar G. y Ocampo Zamorano A. (2018). “Las poetas afrocolombianas y la incorporación del ritmo anfibraco en la poesía castellana”. En G. P. Deiter y N. M. Ramírez López, *Innovación en las Letras Femeninas de Latinoamérica* (49-86). *Serie Cuadernos de Humanidades*. Cali: Sello Editorial Javeriano. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8xnh19>
- Cuesta Escobar, G. y Ocampo Zamorano, A. (2002). “Somos”. *Apidama Ediciones*. Recuperado de <http://apidama.blogspot.com/p/somos.html>
- Cunin, E. (2003). *Identidades a flor de piel. Lo “negro” entre apariencias y pertenencias: mestizaje y categorías raciales en Cartagena (Colombia)*, Bogotá: IFEA-ICANH-Uniandes-Observatorio del Caribe Colombiano. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00291675/document>
- Cunin, E. (2003). “La ‘negra nieves’ ou le racisme à fleur de peau. Regards croisés sur une caricature”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 32(2). Recuperado de <http://bi-fea.revues.org/6164>
- Curiel, O. (2015). “La descolonización desde una propuesta feminista crítica”. En *Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala* (11-25), Acsur. Recuperado de <https://suds.cat/wp-content/uploads/2016/01/Descolonizacion-y-despatriarcalizacion.pdf>
- Curiel, O. (2002). “Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras”. *Otras Miradas*, 2(2), 96-113. Mérida, Venezuela. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?...>
- Davis, K. (2015). “L’intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d’une théorie féministe”. *Les cahiers du CEDREF*, (20). Recuperado en <http://cedref.revues.org/827>
- De Quevedo y Monroy, L. (2009). “Elcina Valencia Córdoba, voz y figura de sirena y palma”. *Letralia Tierra de Letras*, (216). Recuperado de <https://letralia.com/216/articulo07.htm>

- De Quevedo y Monroy, L. (2010). “Águeda Pizarro Onicio, mujer de letras y ojos largos”. *Letralia*, (231). Recuperado de <https://letralia.com/231/articulo06.htm>
- Delgado Verano, E. A. (ed.). (2018). *Por todos los silencios. Antología poética POEPAZ*. Bogotá: Editorial Libros para pensar.
- Dennis, C. (2011). “The current and future state of Afro-Colombian prose fiction”. *Afro-Hispanic Review*, 30(1), 81-101. Wilmington: University of North Carolina. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41350922?seq=1#page_scan_tab_contents
- Díaz Muñoz, E. (2018). “Antología de mujeres poetas afrocolombianas: una revisión de las políticas editoriales en torno a lo “afro””. *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, (34), 197-215. Recuperado de <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/9142/214421442980>
- Durkheim, E. (1895). *Les règles de la méthode sociologique*, París: Quadrige, 2013.
- Echevarría, R. (1997). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Panamericana editorial, 2003.
- Escarpit, R. (1970). “Le littéraire et le social”. En R. Escarpit, R. Estivals, J. Dubois et al., *Le littéraire et le social : éléments pour une sociologie de la littérature* (9-41), París: Flammarion.
- Escobar Espitia, Y. (2018). *Ensueño mío del África mía*. Bogotá: Editorial Tagigo.
- Escobar Espitia, Y. M. (2012). *La génesis de la literatura afrocolombiana en la poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/11563/1/yeseniamariaescobarespita.2012.pdf>
- Escobar Mesa, A. (2003). “Lectura crítica de las historias literarias colombianas”. *Revista Poligramas*, (19), Cali: Universidad del Valle. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/handle/10893/2853>
- Espagne, M. (2013). “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, (1). Recuperado de <http://journals.openedition.org/rs1/219>
- Falquet, J. y Kian, A. (2015). “Introduction : Intersectionnalité et colonialité”. *Les cahiers du CEDREF* (20). Recuperado de <http://cedref.revues.org/731>
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. París: Editions Points, 2015.
- Fanon, F. (1961). *Les Damnés de la Terre*. París : La Découverte, 2002.
- Fernández Ochoa, A. (2011). “La mujer negra en la novela Colombiana. Entre la fundación y la Africanidad”. *Revista Poligramas*. Recuperado de <https://www.thefreelibrary.com/La+mujer+negra+en+la+novela+Colombiana.+Entre+la+fundacion+y+la+...-a0459075399>
- Ferreira da Silva, R. A. y Corrêa Alves, A. (2016). “Diaspora e subalternidade na poesia de Lucrecia Panchano”. *Palimpsesto*, (22), 85-101. Recuperado de <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/dossie.htm>
- Foucault, M. (1997). “*Il faut défendre la société*”. *Cours au Collège de France 1976*. París: Gallimard Collection Hautes Etudes.

Freja de la Hoz, A. F. (2012). “El romance: tradición popular española y sincretismo cultural en el Caribe y el Pacífico colombiano” en *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia* (39-71), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/6612/>

Freja de la Hoz, A. F. (2012). “La décima: transmutación cultural y musical. De la poesía ‘artificiosa’ y culta a la poesía oral, tradicional y popular”. En *Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombiano: poética de una literatura oral en Colombia* (104-139), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/6612/>

García Araque, F. A. (2017). “La etnoeducación como elemento fundamental comunidades afrocolombianas”, *Diálogos sobre educación*, (15). Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/dsetaie/v8n15/2007-2171-dsetaie-8-15-00005.pdf>

Geisdorfer Feal, R. (2002). “Feminism and Afro-Hispanism: The Double Bind”. *Afro-Hispanic Review*, 21(1/2), 30-34, Estados Unidos. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23054483>

Gerson, D. “Base de Datos de las Organizaciones de Mujeres en el Valle del Cauca”. Gobernación del Valle del Cauca. Recuperado de <https://www.datos.gov.co/widgets/jsf-pde4>

Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. París: Gallimard.

Gonzalez, L. (1988). “Por un Feminismo Afrolatinoamericano”. *Isis Internacional*, (IX), 133-141.

Gonzalez, L. (2015). “La catégorie politico-culturelle d’amefricanité”. *Les cahiers du CEDREF*, (20). Recuperado de <http://cedref.revues.org/806>

González-Stephan, B. (1997). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Vervuet Iberoamericana, 2002.

Granda Angulo, L. (2018). “Mujeres afrodescendientes y educación superior en Colombia: Una aproximación a sus antecedentes”. *miradas*, 1(1), 187-201. Pereira: Universidad Tecnológica. Recuperado de <http://revistas.utp.edu.co/index.php/miradas/article/view/18911>

Grueso Romero, M. (2011). *La Muñeca Negra*. En *Colección de Cuentos Infantiles. Pelito de Chacarrás*. Bogotá: Apidama Ediciones.

Guberman, M. (2000). “La poética del cuerpo negro en Hispanoamérica”. En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Esquerra (coords.), *Actas XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (138-148), 3, Madrid. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_020.pdf

Guillén, N. (1930). *Motivos de son*. En *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

Guillén, N. (1931). *Songoro Cosongo*. En *Obra poética*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1995.

Gutiérrez Azopardo, I. (1980). *Historia del negro en Colombia*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1986.

Guzmán Méndez, A. P. (2014). “El canon. Construcción y (de)construcción de la memoria”, *Estudios de literatura colombiana*, (34), 13-33. Recuperado de

https://www.researchgate.net/publication/313875521_El_canon_Construccion_y_deconstruccion_de_la_memoria

Guzmán Méndez, D. P. (2018). “Semblanza de José María Vergara y Vergara (1831-1872)”. *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-maria-vergaray-vergara-1831-1872-semblanza-877852/>

Hall, S. (2013). *Identités et cultures 2. Politiques des différences*. París: Editions Amsterdam.

Herran Pinzon, O. A. (2009). “Las minorías étnicas colombianas en la constitución política de 1991”. *Prolegómenos. Derechos y Valores*, XII(24), 189-212 Bogotá: Universidad Militar Nueva Granada. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/876/87617269013.pdf>

Higuera Aguirre, E. F. (2015). “La interculturalidad como desafío para la educación ecuatoriana”. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, (18), 147-162. Cuenca, Ecuador: Universidad Politécnica Salesiana. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/4418/441846095009.pdf>

Hill Collins, P. (2010). “La construction sociale de la pensée féministe noire”. En C. Verschuur, *Genre, postcolonialisme et diversité de mouvements de femmes* (155-169), *Cahiers Genre et Développement*, (7), Genève, París: EFI/AFED, L'Harmattan. Recuperado de <https://books.openedition.org/iheid/5879?lang=fr>

Hill Collins, P. (2015). “Toujours courageuses [brave] ? Le féminisme noir en tant que projet de justice sociale”. *Les cahiers du CEDREF*, (20). Recuperado de <http://cedref.revues.org/771>

Hoffmann, O. (2004). *Communautés noires dans le Pacifique colombien. Innovations et dynamiques ethniques*. París: IRD Editions et Karthala.

Hoffmann, O. (2007). *Comunidades negras en el Pacífico colombiano. Innovaciones y dinámicas étnicas*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Recuperado de http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers14-11/010041676.pdf

Hoyos, C. (28 de junio de 2016). “Ser mujer negra de corazón”. *Revista Arcadia*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/opinion/critica/articulo/critica-libro--negras-somos-por-camilo-hoyos/49472>

Instituto Caro y Cuervo. (2019). “Cátedra Herencia Africana llega en 2019 con un circuito creativo dedicado a mujeres escritoras”. Noticias. Recuperado de <https://www.caroycuervo.gov.co/Noticias/catedra-herencia-africana-llega-en-2019-con-un-circuito-creativo-dedicado-a-mujeres-escriptoras/>

Izard Martínez, G. (2005). “Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno”. *Estudios de Asia y África*, XL(1), 89-115. México Distrito Federal: A.C.

Jaramillo, M. M. (2014). “María Teresa Ramírez: heredera de Yemayá y Chango”. Agenda Cultural. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/19190/16316>

Jaramillo, M. M. et. al. (1991). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- Jaramillo, M. M. et. al. (1991). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jiménez, D. (2002). *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Joyeux, B. (2003). “Les transferts culturels. Un discours de la méthode”. *Hypothèses*, 1(6), 149-162. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-p-149.htm>
- Kaine Leal, L. (2015). “‘Africa Grita’, de Lucrecia Panchano: da possibilidade de interpretar o corpo negro como grito”. *IV Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras e Africanas*, Universidade Estadual do Piauí, Brasil. Recuperado de http://s3.amazonaws.com/nepa2015/ckeditor_assets/attachments/99/africa_rita_de_lucrecia_panchano_da_posibilidade_de_interpretar_o_corpo_negro_como_grito.pdf
- Kian, A. (2010). “Introduction: genre et perspectives post/dé-coloniales”. *Les Cahiers du CEDREF*, (17), 7-17. Recuperado de <http://cedref.revues.org/603>
- Lawo-Sukam, A. (2011). “(A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana”. *Cincinnati Romance Review*, (30), 39-52, Texas A&M University. Recuperado de <http://www.cromrev.com/volumes/vol30/03-vol30-lawo.pdf>
- Ledent, D. (2013). “Les enjeux d’une sociologie par la littérature”. *CONTEXTES*. Varia. Recuperado de <http://journals.openedition.org/contextes/5630>
- Libreros, L. L. (5 de abril de 2015). “‘El Pacífico sigue siendo desconocido’ Baudilio Revelo”, *El País, Cali*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/el-pacifico-sigue-siendo-desconocido-baudilio-revelo.html>
- LiceniaSalazar. (21 de agosto de 2010). “Miguel Angel Caicedo Mena”. *Historia personajes afrocolombianos*. Recuperado de <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/2010/08/miguel-angel-caicedo-mena-1919-1995.html>
- Lionel, A. (2014) “Les ‘dominés’ peuvent-ils créer?”. *Sociologies*. Dossier “Diversification artistique et politiques culturelles”. Recuperado de <http://sociologies.revues.org/4588>
- Lobos, L. (2017). “Los ritmos de mis Nanas Negras”. *Afrofeminas*. Recuperado de <https://afrofeminas.com/2017/05/18/los-ritmos-de-mis-nanas-negras/>
- Lomax, M. L. (1987). “Countee Cullen: A key to the puzzle”. En V. Kramer (ed.), *The Harlem Renaissance Re-examined* (239-247), New York: Garland.
- Lozano, B. R. y Peñaranda, B. (2007). “Memoria y Reparación ¿y de ser mujeres negras qué?”. En C. Mosquera Rosero y L. C. Barcelos (Eds.), *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y raizales* (715-727). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lugones, M. (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. Bogotá: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906>
- MacDowell, D. E. (1987). “Conversations with Dorothy West”. En V. Kramer (ed.), *The Harlem Renaissance Re-examined* (285-303), New York: Garland.

- Macías Chávez, K. C. (2015). “El neocolonialismo en nuestros días: la perspectiva de Leopoldo Zea”. *Universitas Philosophica*, 32(65), 81-106. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/unph/v32n65/v32n65a04.pdf>
- Madrugal Garzón, A. E. (2012). “La formación del Estado-nación en Colombia durante el siglo XIX: el trazado histórico-social de la institución del orden político”. *Perspectivas internacionales*, 8(1), 219-235. Cali: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <https://revistas.javerianacali.edu.co/index.php/perspectivasinternacionales/article/view/845>
- Maiga, A. (ed.). (2018). *Noire n'est pas mon métier*, París: Editions Seuil.
- Masanilla Torres, S. (2013). “¿Qué es un autor?’ ... A la luz de las poéticas del subalterno”. *Estudios filológicos*, (51). Valdivia. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132013000100004
- Marcos, A. (7 de junio de 2017). “Fin del paro en Buenaventura, el Pacífico colombiano vuelve a funcionar”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2017/06/06/colombia/1496756960_895526.html
- Marmolejo Varela, E. (2018). “María Antonia Ruiz encarna el mito de la mujer guerrera en la independencia del Valle del Cauca”. *V Simposio Centro de Historia de Tuluá*, 52-69.
- Martins dos Reis, M. L. Martins (2011). “A diáspora e o movimento social das mulheres afrodescendentes das Américas”. *XI Congresso Luso-Afrobrasileiro de Ciências Sociais*. Salvador. Recuperado de http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1306955021_ARQUIVO_AdiasporaemovimentosocialdasmulheresafradescendentesdasAmericas.final.MariliseReis.pdf
- Mattelard, A. y Neveu, E. (2003). *Introduction aux Cultural Studies*. París: La Découverte, 2008.
- Meizoz, J. (2006). “Entre ‘jeu’ et ‘métier’ : la condition des écrivains aujourd’hui”. *CONTEXTES*. Notes de lecture. Recuperado de <http://journals.openedition.org/contextes/142>
- Melo Molina, E. A. (24 de julio de 2018). “‘El principal activo del Pacífico es la cultura’: Paula Moreno”, *Silla Pacífico*. Recuperado de https://lasillavacia.com/silla-pacifico/el-principal-activo-del-pacifico-es-la-cultura-paula-moreno-67105?utm_source=google
- Mena Lozano, U. (1995). *Indicios para leer el amor en la poesía negra chocoana*. Bogotá: M&H Editoras, 2017.
- Mena Lozano, U. (2009). *En honor a la verdad*. Bogotá: M&H Editoras, 2017.
- Mendoza, M. y Barragán, A. M. (2005). “Políticas culturales y participación en Colombia”. *Revista colombiana de sociología*, (24), 163-183. Recuperado de <http://www.bdigitaal.unal.edu.co/16411/1/11299-27376-1-PB.pdf>
- Mincultura. (16 de abril de 2019a). “Mujeres Afro narran sus territorios en la FILBo 2019”. Noticias. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Mujeres-Afro-narran-sus-territorios-en-la-FILBo-2019.aspx>
- Mincultura. (27 de mayo de 2019b). “Escritoras Afro podrán publicar sus obras gracias a los estímulos de MinCultura”. Noticias. Recuperado de

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Escritoras-Afro-podrán-publicar-sus-obras-gracias-a-los-estímulos-de-MinCultura.aspx>

Mincultura. *Política de diversidad cultural*. Recuperado de http://www.mincultura.gov.co/ministerio/politicas-culturales/de-diversidad-cultural/Documents/07_politica_diversidad_cultural.pdf

Mineducacion, (2018). “Presidente Uribe presentó la ‘Política Cultural para el Pacífico colombiano’”. Recuperado de <https://www.mineducacion.gov.co/cvn/1665/w3-article-150412.html>

Mineducacion. (2001). “Etnoeducación una política para la diversidad”. *Atablero*, (3). Recuperado de <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-87223.html>

Monet-Descombey Hernandez, S. (2015). “Afro-féminisme et écriture critique à Cuba”. *Caravelle*, (105), 71-90. Recuperado de <http://journals.openedition.org/caravelle/1760>

Moreno Parra, H. A. (2011). “Derechos diferenciados y Estado multicultural en Colombia”. *Criterio libre jurídico*, 8(1), 9-25. Recuperado de <http://revistasojs.unilibrecali.edu.co/index.php/rclj/article/view/662/830>

Moreno Tovar, L. del M. (2011). “Músicas afrocolombianas: entre la espiritualidad y la crítica social”. *Cadernos de campo*, (20), 305-315. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36805>

Mosquera, S. A. (2017). *La trata negrera y la esclavización: una perspectiva histórico-psicológica*. Bogotá: Apidama Ediciones.

Motta González, N. (1997). *Hablas de selva y agua: la oralidad afropacífica desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle.

Munera, A. (2005). *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, 2010.

Muñoz, W. (1999). “Introducción”. *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

N’gom, M. (2015). “Representaciones de la otredad: experiencia femenina e identidad en ¡Negras somos!”. *Cuadernos de Literatura*, XIX(38), 119-136. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/12951>

Navia Velasco, C. (2009). “Historia de la literatura y estudios de género”. En O. Vallejo Murcia y A. Laverde Ospina (Coords). *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión* (159-172). Medellín: La Carreta Editores.

Navia, C. (2003). “Notas para una historia de la literatura escrita por mujeres en Colombia”. *Poligramas*, (19), 115-126. Cali: Universidad del Valle.

Neira, A. (13 de mayo de 2002). “¿Cómo fue la tragedia de Bojayá?”. *Semana*. Recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/como-fue-la-tragedia-de-bojaya/50635-3>

Obeso, C. (1877). *Cantos Populares de mi tierra*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1956.

Ocoró Loango, A. (2017) “Educación superior y afrodescendientes. Un análisis de los cupos especiales en la Universidad del Valle”. *La manzana de la discordia*, 12(2), 79-92.

Recuperado de

http://revistas.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/6229

Ortiz, L. (2007). *“Chambacu, la historia la escribes tú”*: ensayos sobre cultura afrocolombiana. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Oslender, U. (2004). “Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuesta”. En E. Restrepo y A. Rojas (ed.), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia* (35-52), Colección Políticas de la alteridad, Cali: Editorial Universidad del Cauca. Recuperado de http://publications.iom.int/fr/system/files/pdf/conflicto_e_invisibilidad.pdf

Palermo, Z. (2006). “Articulación género-raza en procesos de descolonización”. En V. Lavou Zoungbo y M. Marty. *Imaginaire racial et projections identitaires* (97-119). Perpignan: Collection Etudes.

Pena Mejía, A. (2016). “Negra menta: por un reconocimiento de la mujer afrocolombiana”, *Artelogie*, (9). Disponible en línea en: <https://journals.openedition.org/artelogie/322>

Peralta Agudelo J. A. (2012). *Memorias del agua: oralidad, naturaleza y cultura en el Pacífico colombiano*. Medellín: La Carreta Editores.

Pineda Botero, A. (2009). “Tradición o canon: hacia una historia posible de la literatura”. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, 125-133. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/9800>

Pinkola Estes, C. (1992). *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*. París: Editions Grasset, 1996.

Pizarro Rayo, A. (2014). “Convocatoria”. *Lapislazuli Periodico*. Recuperado de <http://www.periodicolapislazuli.com/xxx-encuentro-de-mujeres-poetas-colombianas.html>

Pizarro Rayo, A. (2018) “Convocatoria”. Museo Rayo. Recuperado de <http://museorayo.co/encuentroMP.php>

Popovoc, P. (2011) “La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d’avenir” *Pratiques*, 151-152. Recuperado de <http://pratique.revues.org/1762>

Posso Figueroa, A. L. (2001). *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Ediciones Brevedad.

Prescott, L. (1999). “Evaluando el pasado, forjando el futuro: estado y necesidad de la literatura afro-colombiana”. *Revista Iberoamericana*, 65(188), 553-565. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6043>

Prescott, L. E. (2006). “Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas”. *América Negra*, (12), 104-119. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

RAMA, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2002.

Ramírez Nieva, M. T. (2008). *Flor de palenque*. Cali: Artes Gráficas del Valle.

Ramírez Nieva, M. T. (2011). *Mabungú. Triunfo. Poemas bilingües: palenque-español*. Bogotá: Apidama Ediciones.

Ramírez Nieva, M. T. (2016). *Mabungú. Triunfo. Cosmogonía africana. Poemas bilingües: español-palenquero*. Tomo 2. Bogotá: Apidama Ediciones.

- Randall, M. (1992). “¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), 23-47. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4530621>
- Restrepo, C. (1º de junio de 2014). “Poesía femenina del último medio siglo se reúne en un libro”. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14193498>
- Revelo Hurtado, B. y Revelo González, J. B. (2005). *Voces e imágenes del Litoral Pacífico Colombiano*. Cali: Feriva.
- Rojas, A. (2004). “Subalternos entre los subalternos: presencia e invisibilidad de la población negra en los imaginarios teóricos y sociales”. En E. Restrepo y A. Rojas (ed.), *Conflicto e (in)visibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia (157-172)*, Colección Políticas de la alteridad, Cali: Editorial Universidad del Cauca. Recuperado de http://publications.iom.int/fr/system/files/pdf/conflicto_e_invisibilidad.pdf
- ROMERO FLORES, J. R. (2016). “De la extirpación a la folklorización: a propósito del continuum colonial en el siglo XXI”. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, (1). Bogotá: Universidad de Ciencias aplicadas y ambientales. Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/estart/article/view/10246/11376>
- Rozo-Moorhouse, T. (1995). *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana*. Estados-Unidos: Ediciones Latidos.
- Santos Palmeira, F. (2013). “Escritoras na literatura afro-colombiana”. *Estudios de Literatura Colombiana*, (32), 87-102. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/16294/14128>
- Sartre, J.-P. (1948). “Orphée Noir”. En Senghor, L. S. (1977). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache (X-XLIII)*. París: Puf, 2015.
- Sartre, J.-P. (1961). “Préface à l'édition de 1961”. Fanon, F. *Les Damnés de la Terre (17-36)*, París : La Découverte, 2002.
- Senghor, L. S. (1939). *Liberté, tome I. Négritude et humanisme*. París: Editions Seuil, 1964.
- Senghor, L. S. (1977). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. París: Puf, 2015.
- Spivak, G. C. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* París: Editions Amsterdam.
- Swaim, B. (director). (2006). *Lumières noires*. París: Entracte Production.
- Tatis Guerra, G. (18 de septiembre de 2016). “La guardiana de las voces africanas”. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/la-guardiana-de-las-voces-africanas-235827>
- Toro Vesga, M. A. (15 de enero de 2016). “35 años cumple el Museo Rayo”. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16482377>
- Tovar Pinzón, H. (1994). “La manumisión de esclavos en Colombia, 1809- 1851, Aspectos sociales, económicos y políticos”. *Credencial Historia*, (59), Banrepcultural. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-59/la-manumision-de-esclavos-en-colombia-1809-1851>
- Triquenaux, M. (2014). “Gisèle Sapiro, *Sociologie de la littérature*”. *Lectures*, Les comptes rendus. Recuperado de <http://lectures.revues.org/15582>

Van Nuijs, L. (2007). “La sociologie de la littérature selon Escarpit. Structure, évolution et ambiguïtés d'un programme de recherche”. *Poétique*, 1(149), 107-127. Recuperado de <https://www.cairn.info/revue-poetique-2007-1-page-107.htm>

Truque, C. A. (2014). *Sonatina para dos tambores*. Bogotá: Collage Editores.

Turner, D. T. (1987). “W.E.B. Du Bois and the theory of a black aesthetic”. En V. Kramer (ed.), *The Harlem Renaissance Re-examined* (45-63), New York: Garland.

Uribe, M. (9 de agosto de 1989). “Literatura con una mirada negra de la vida”. *Esquina Popular*. En “Sonia Truque”, Pijao Editores. Recuperado de <https://pijaoeditores.com/autores/sonia-truque>

Urteaga, E.. (2009). “Orígenes e inicios de los estudios culturales”. *Gazeta de Antropología*, 25(1). Victoria: Universidad del País Vasco. Recuperado de http://www.ugr.es/~pwlac/G25_23Eguzki_Urteaga.html

Valencia Córdoba, M. E. (2010). *Pentagrama de pasión*. Bogotá: Apidama Ediciones.

Valencia, M. (2017). “La edición en Colombia”. Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/edicion_en_colombia/

Valero, S. (2013). “¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘literatura afrocolombiana’? o los riesgos de las categorizaciones”. *Estudios de Literatura Colombiana*, (32), 15-37. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/16290/14123>

Vargas, J. (17 de septiembre 2018). “La poesía afrocolombiana: tambores y danzas que retumban bajo nuestros pies”. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-poesia-afrocolombiana-tambores-y-danzas-que-retumban-bajo-nuestros-pies-articulo-812644>

Vargas, N. (2005). “Aproximación al problema de las literaturas de minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana”. *Lingüística y Literatura*, (49), 115-133. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548927008>

Vélez Pesante, R. (2018). *La poesía de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos: en defensa de la herencia negra*. Estados Unidos: University of South Florida. Recuperado de <http://scholarcommons.usf.edu/etd/7103>

Ventura, A. (2012). “La poesía colombiana escrita por mujeres y lo real. Realidad social, lirismo amoroso y estereotipos de género”. En M. Estripeaut-Bourjac (Ed), *Palabras de mujeres. Proyectos de vida y memoria colectiva* (121-145). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Vergara Figueroa, A. y Arboleda Hurtado K. (2013). “Feminismo afrodiasporico. Una agenda emergente del feminismo negro en Colombia”. *Revista Universitas Humanistica*, (78), 109-134. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co>

VILLANO, J. (30 de marzo de 2019). “La crisis de la difusión del libro”. *El Espectador*, Bogotá. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-crisis-de-la-difusion-del-libro-articulo-847816>

Villaruel, A. (2017). “Un lugar no tan distinto: editoriales independientes latinoamericanas y sus tránsitos menores”. *Revista Úrsula*, (1), 53-75. Recuperado de <http://revistaursula.com/wp-content/uploads/2017/10/VILLARRUEL-Antonio.pdf>

Vitorio, M. C. (2015). “Vozes femininas: construção de uma contranarrativa da diáspora nos poemas de Lucrecia Panchano”. *IV Encontro Internacional de Literaturas, Histórias e Culturas Afro-Brasileiras e Africanas*, Brasil. Recuperado de http://s3.amazonaws.com/nepa2015/ckeditor_assets/attachments/159/vozes_femininas_construcao_de_uma_contranarrativa.pdf

Wade, P. (1993). *Gente negra. Nación mestiza*, Medellín: Ediciones Uniandes, 1997.

Wall, C. A. (1995). *Women of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.

Yanoshevsky, G. (2014). “L’entretien littéraire - un objet privilégié pour l’analyse du discours ?”. *Argumentation et Analyse du Discours*, (12). Recuperado de <http://journals.openedition.org/aad/1726>