

**Identidad, Hibridez y Resistencia Cultural: Cinco Voces de la Poesía
Afrocaucana**

**Valeria de los Ángeles Torres Cubillos
201923923**

**Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Licenciatura en Literatura
Santiago de Cali
2025**

**Identidad, Híbridez y Resistencia Cultural: Cinco Voces de la Poesía
Afrocaucana**

Valeria de los Ángeles Torres Cubillos
201923923

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Literatura

Directora: María de las Mercedes Ortíz
Prof. Titular
Escuela de Estudios Literarios

Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Licenciatura en Literatura
Santiago de Cali
2025

A mi querido departamento del Cauca que tanto me ha dado

Resumen

Este trabajo de grado consiste en el análisis representativo de la poesía de cinco autores/as del departamento del Cauca: Paulina Cuero Valencia, Maria Dolores Grueso Angulo, Tulio Guillermo Diuza, Fernando Maclanil y Elvio Cáceres. El trabajo se propone hacer visibles las obras de estos autores y estas autoras que han sido ignorados por la crítica literaria. Las obras se analizan desde una perspectiva decolonial y de los estudios culturales, con énfasis en los conceptos de identidad, hibridación y resistencia cultural, apelando a los teóricos Stuart Hall, Néstor García Canclini y James Scott respectivamente.

Palabras clave: poesía afrocaucana, identidad, hibridez, resistencia, decolonialidad.

Abstract

This dissertation consists of the representative analysis of the poetry of five authors from the Cauca Department: Paulina Cuero Valencia, Maria Dolores Grueso Angulo, Tulio Guillermo Diuza, Fernando Maclanil and Elvio Caceres. This dissertation proposes to give visibility to these author's works that have been ignored by literature critics. Their work would be analyzed from a decolonization perspective and a standpoint of cultural studies, making emphasis on the concepts of identity, hybridization and cultural resistance, referring to the theories of Stuart Hall, Nestor Garcia Canclini and James Scott respectively.

Keywords: afrocaucana poetry, identity, hybridization, resistance, decolonization

Tabla de Contenido

1. Introducción	7
2. Estado de la Cuestión.....	12
3. Capítulo I: Representaciones de la Identidad en la Poesía	
Afrocaucana.....	24
4. Capítulo II: la Hibridación Cultural en la Poesía	
Afrocaucana.....	42
5. Capítulo III: las Voces de la Resistencia Cultural en la Poesía	
Afrocaucana.....	67
6. Conclusiones.....	92
7. Referencias bibliográficas.....	95

Introducción

El presente trabajo de grado explora la obra poética de cinco autores/as afrodescendientes del departamento del Cauca: Paulina Cuero Valencia, Tulio Guillermo Diuza Fory, María Dolores Grueso Angulo, Elvio Cáceres y Fernando Maclanil. El análisis crítico de los distintos poemas se propone desde una perspectiva decolonial, debido a que se evidencia en los/as autores/as una preocupación por denunciar el racismo estructural que perjudica a su región y a su comunidad. Si bien cada escritor plantea sus propias temáticas — algunas focalizadas en la música, el amor, la naturaleza, el territorio, etc.—, se encuentran de forma recurrente tres tópicos que son, precisamente, las nociones que se amplían en cada capítulo de esta investigación: la identidad, la hibridez y la resistencia cultural. Como se evidencia en el desarrollo de los apartados, los conceptos mencionados se postulan a partir del rechazo de las comunidades afrodescendientes a la colonialidad del poder y la dignificación de las comunidades afrodescendientes.

Por lo tanto, uno de los propósitos de este trabajo es ampliar el panorama de estudio de la literatura caucana, en especial, de los/as poetas afrodescendientes. Si bien se ha reconocido y estudiado la obra y aportes de autores/as como Helcías Martán, Mary Grueso Romero o María Teresa Ramírez, se evidencia que, gracias a su dedicación poética y recorrido académico, cuentan con una revisión crítica de su obra. Por esto, hemos decidido escoger este grupo de autores y autoras que no han sido estudiados en la academia aunque sí han sido incluidos en importantes antologías como: *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010) o *Breviario negro: panorama de la poesía afrocaucana* (2009).

En ese orden de ideas, se seleccionaron a los/as poetas anteriormente mencionados. En cuanto a la primera, Paulina Cuero Valencia nació en la década de los 70 en el municipio de

Guapí, Cauca. Sin embargo, ha vivido gran parte de su vida en Cartago, Valle del Cauca. Tiene un pregrado en Español y Literatura y una maestría en Literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira. En la actualidad, se desempeña como docente de literatura, pero escribe poesía de forma activa. Hasta el momento, cuenta con un libro de poesía inédito titulado *Piel a piel* y una antología publicada en 2023 por la editorial Rompesilencios titulada *Descalza por el tiempo*. En el marco de esta investigación, se tienen en cuenta sus poemas *Sangre de libertad*, *No me hieras* y *El niño negro*.

Respecto al segundo, Tulio Guillermo Diuza Fory nació en la década de los 50 en el municipio de Guapí, Cauca, pero en la actualidad vive en Cali, Valle del Cauca. Es profesional en Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Santander. Entre sus publicaciones se encuentran las antologías *Los hijos de la Noche* (Editorial Lealón, 1990), *Ellas lo merecen todo* (Editorial Don Bosco, 2000) y *El silencio del Abuelo* (Imprenta Departamental, 2015) Obtuvo por su recorrido literario el premio Helcías Martán Góngora, otorgado por la Fundación Colonia Guapireña. Se ha desempeñado como docente, coordinador de la Sala de Música Especializada en la Secretaría de Cultura y Turismo Municipal de Cali, entre otros. Para este trabajo se tienen en cuenta los poemas *Los hijos de la noche*, *África* y *Fraternidad*.

Se considera asimismo a María Dolores Grueso Angulo, poeta y docente nacida en el municipio de Patía en el Cauca. Es Licenciada en Educación Básica-Primaria y Especialista en Arte y Folklor de la Universidad del Bosque. En el 2014 ganó el premio Mujer CAFAM por su “pedagogía de la corridez”, otorgado por la dedicación y el recorrido de décadas en la docencia. Fue directora de la Banda de Paz y del Grupo Cultural CIVAPA (Cimarrón Valle del Patía). Su obra poética se encuentra inédita, con una única publicación en *Breviario*

negro: Panorama de la poesía afrocaucana contemporánea. En este trabajo se estudian los poemas : *Una historia en el camino*, *Río Patía* y *Sentir, pensar y caminar del negro*.

Analizamos también poemas de Elvio Cáceres, un poeta payanés con herencia tumaqueña nacido en 1955. Entre sus oficios variados, se distinguen ser ajedrecista, vendedor y declamador. En su recorrido por la literatura, ha sido galardonado con el premio Comunarte de la alcaldía de Popayán (2010), nominado al galardón Flauta de Chancaca (2007) y partícipe de la Feria del Libro de Popayán. Hasta el momento, cuenta con tres publicaciones de antologías poéticas: *Defensa Indú* (2004), *Viajero del Canto* (2011) y *Aguas Siderales* (2023). Asimismo, su obra se incluye en dos antologías de poesía del Cauca: *Breviario negro: panorama de la poesía afrocaucana contemporánea* (2009) y *Silencio de serpiente sobre el tesoro: panorama de poesía de Popayán (1975-2005)*. En este trabajo, se tienen en cuenta los poemas: *Alas de libertad*, *A Manuel Zapata Olivella* y *Trueque de destinos*

Para finalizar con la selección, se encuentra la obra del poeta Fernando Maclanil, nacido en el norte del Cauca, en el municipio de Villa Rica en 1976. Entre los/as autores/as de este trabajo, es quien cuenta con más publicaciones literarias. Entre ellas, encontramos en la poesía *Invierno en tu frente* (1996), *Hilo en la bruma* (1997), *Conflagraciones* (2001), *Después de la máscara* (2002) y *Tramos de Alfaguara* (2008), entre otras; y las novelas: *Negro y blanco* (2000) y *El remordimiento del amor* (2004). . En su vida, ha ejercido distintos oficios: docente, psicólogo e investigador. Asimismo, su recorrido e incidencia en el panorama literario es amplio, siendo partícipe de diferentes antologías y eventos literarios. En esta investigación, se recogen los poemas: *Lo que dice una mujer negra a un racista*, *Lo que dice una mujer india* y *Reclamo Afro*.

En ese sentido, en función de los objetivos de esta investigación, se dividió el análisis en tres capítulos, cada uno destinado a un tópico de estudio en los poemas mencionados. Cabe

destacar que, independientemente de que los autores/as y teorías que se usan son variables en cada capítulo, el enfoque principal gira en torno a la perspectiva decolonial y de los Estudios Culturales. En ese orden de ideas, el primer capítulo está destinado al análisis de los poemas en función del concepto de identidad a partir del teórico Stuart Hall. Se exploran allí los conflictos identitarios de las personas afrodescendientes al sobrellevar una identidad escindida entre su herencia africana y sus comunidades diaspóricas. Así, los/as autores/as reafirman su etnia y poetizan la dificultad de definirse por las coyunturas históricas que la condicionan. En el segundo capítulo, se ahonda en el concepto de hibridación, tomando como referencia primaria a Néstor García Canclini. En este apartado se propone un análisis del uso del habla popular en los poemas seleccionados, sugiriendo que es una manifestación de la hibridez cultural en tanto nace de una combinación entre la lengua impuesta —el español— y la oralidad de los afrodescendientes; también, se asume esta construcción literaria como una forma de irrumpir en el discurso dominante de los parámetros literarios. Finalmente, en el tercer capítulo se explora el término de resistencia cultural. En los distintos poemas se identificó en la voz lírica una actitud de reclamo, denuncia y lucha frente al poder colonial. A través de la invitación a la dignidad, al ejercicio de memoria y la exposición de las consecuencias del racismo, se instaura un fenómeno que, en términos de James Scott, se define como la resistencia de los grupos oprimidos.

En conclusión, este trabajo de grado tiene el propósito de expandir el panorama crítico alrededor de la poesía afrocaucana por medio del estudio de autores/as que han sido ignorados. Si tenemos en cuenta que el departamento del Cauca ha sido, históricamente, una región dominada por los grupos hegemónicos, la investigación literaria se encuentra limitada por el canon nacional, provocando la ausencia de estudios alrededor de escritores/as racializados. Desde hace algunas décadas nació una preocupación en Latinoamérica por hacer frente a la colonialidad del poder a través de diversos movimientos sociales y propuestas

teóricas —profundizaremos en esto en los capítulos siguientes—. Siguiendo ese lineamiento, este proyecto impulsa la instauración de una crítica que se enfoque en los/as escritores/as más desconocidos del Cauca y que, sin dudarlo, cuentan con una obra valiosa que amerita un estudio profundo.

Estado de la Cuestión

A partir de los años setenta y ochenta hubo un auge en la crítica estadounidense de la investigación sobre la literatura afrocolombiana, motivado por el creciente reconocimiento sociopolítico de las comunidades negras en el marco nacional y latinoamericano. Entre sus pioneros se encuentran los investigadores Richard Jackson, Laurence Prescott y Marvin Lewis. Si bien inician su trabajo enfocado en la cuestión de lo afro en los Estados Unidos, su perspectiva cambia al referirse a la literatura afrohispanoamericana, pues son conscientes de las diferencias históricas que separan a los dos lados del continente. En ese sentido, desde sus primeros acercamientos críticos trazan un camino para el estudio de la poesía afrocolombiana.

En su primera investigación, Jackson (1976) señala que la distinción esencial de los grupos negros en Estados Unidos y en Latinoamérica es la presencia visible del mulato. Aun cuando en Estados Unidos coexisten los grupos afro, indígenas y blancos, el proceso de mestizaje fue mucho más fuerte en América Latina y, en consecuencia, la escala racial se acentuó a nivel social; asimismo, la variabilidad étnica fue más visible que en Estados Unidos. En ese sentido, el autor señala que la existencia de los mulatos/mestizos significó el incremento de la marginalización de los negros frente a los mulatos que son “(...) somáticamente más cercanos a los blancos” (p. 17, traducción propia). Es decir, al dar cuenta de la variabilidad étnica en América Latina se reconoce que, como resultado de la colonización, la idea de raza categoriza a los negros en una posición inferior al ser físicamente más distantes de los europeos. Así, afirma que en Latinoamérica el proceso de mestizaje es “(...) un hecho indiscutible de la experiencia negra”. (p. 19, trad. propia.) y marca la diferencia principal entre los estudios afroamericanos y afrohispanicos, distanciados por la multiplicidad étnica que atraviesa a los autores.

En su segunda publicación, Jackson (1979) centra su mirada en algunos autores de Latinoamérica ubicándolos en tres épocas: Literatura temprana (*Early Literature*), Periodo principal (*Major period*) y Autores contemporáneos (*Contemporary authors*); entre ellos, aparecen Candelario Obeso, Arnoldo Palacios y Manuel Zapata Olivella. Por consiguiente, volviendo sobre la idea de la *experiencia negra* apunta que, si bien no existe una limitación temática en los escritores, “(...) la experiencia negra tiene mucho que ver con la elección de palabras, símbolos e imágenes de un autor negro; la raza y el color, en resumen, hacen la diferencia” (p. 10, trad. propia.). Esta afirmación se sustenta con los puntos comunes de las distintas obras, pues en medio de la multiplicidad de temas se ubican tres cuestiones fundamentales alrededor de la etnicidad: la identidad, las variaciones dialectales y el reclamo social. Así, cada uno desde su individualidad postula su visión de un mundo colonizado en todos los campos culturales, políticos, sociales, intelectuales, etc., que pone en una posición de superioridad las prácticas y los conocimientos europeos frente a los de las comunidades afrodescendientes.

Posteriormente, Marvin Lewis (1983) focaliza su estudio en la poesía afrohispanica y, al igual que Jackson, reconoce que la noción de *negritud* es determinante para entender la literatura afro. Esta idea, entendida como “(...) una reafirmación de la cultura negra y el rechazo de los valores blancos que a menudo son sinónimo de discriminación, explotación económica y superioridad racial” (p. 3, trad. propia.) significa una respuesta a la opresión europea ejercida en distintos niveles (económico, social, político). Asimismo, la reafirmación de la cultura negra para Lewis se da a través de unos elementos comunes en la poesía afrohispanica — “(...) matrimonio, familia, religión, folclore, lenguaje, comida, ritos funerarios, baile, música, tradición oral, mitos y resistencia armada” (p. 4, trad. Propia) que responden a la delimitación de la identidad cultural afro, sin pretender un análisis esencialista de la representación artística.

Por la misma línea, Prescott (1985) también ahonda en la definición de la poesía negra en su estudio sobre Candelario Obeso, en donde la define como “(...) los sentimientos, los valores y la situación peculiar del ser humano de origen africano desde su propia perspectiva y con su voz auténtica” (p. 10). A partir de este gran tema de la etnicidad que, como ha afirmado la tendencia crítica, influye en la obra poética, señala unos subtemas particulares — en su mayoría determinados por la experiencia colonial/racista del autor que podrían rastrearse en otros/as poetas afro: la naturaleza, la política y la patria, la familia, el amor hacia la mujer, la raza, el lenguaje y lo popular. Estas cuestiones las retoma en tres de sus artículos sobre la poesía afrocolombiana¹ y postula un hecho sustancial para distinguir la poesía afropacífica de la afrocaribeña: desde la época colonial, la segunda, al ubicarse en el puerto cartagenero, cuenta con ventajas económicas que permitieron su desarrollo y un menor abandono del gobierno, mientras que la primera, por su difícil acceso, presenta unas condiciones indignas (p. 135). Para concluir con la línea de investigadores estadounidenses, Jackson (1989) recopila 68 autores/as negros/as de Latinoamérica —12 colombianos/as— para hacer un seguimiento de las tendencias en la crítica de sus obras, creando un estudio bibliográfico que reúne artículos y publicaciones de importancia alrededor de los/as autores y sus obras, motivando debates futuros alrededor de la literatura afrohispana.

Ahora bien, después de las marcadas influencias estadounidenses, la crítica literaria en Colombia comienza sus primeros aportes alrededor de la literatura y, en especial, de la poesía afrocolombiana. Hasta ese momento, las antologías poéticas no incluían a los/as autores/as afro, así como tampoco existía una intención de estudiar su obra. Sin embargo, después del auge de los movimientos afro, en los años noventa se inicia la tradición crítica de la poesía afrocolombiana y, por ende, las primeras publicaciones en donde se incluyen a poetas

¹ Ver: “Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas” (1996), “Evaluando el pasado, forjando el futuro: estado y necesidades de la literatura afrocolombiana” (1999) y “Voces del litoral recóndito: tres poetas de la costa colombiana del Pacífico” (2007)

afrocaucanos/as. Asimismo, los estudios introductorios de los libros permitieron comenzar a construir un marco de referencia crítica en esta literatura inexplorada.

Entre los investigadores más destacados se encuentra Hortensia Alaix de Valencia con *La palabra poética del afrocolombiano: antología* (2001), en donde reúne trece poetas afrocolombianos/as —entre ellos/as, seis caucanos/as— para explorar su obra poética alrededor de tres ejes temáticos: la voz de los abuelos, la conexión con el pasado ancestral y el discurso de fraternidad e igualdad (p. 45). Asimismo, continúa con la tendencia crítica en el intento de definir la poesía afrocolombiana, reconociendo las huellas distintivas relacionadas con la identidad, la tradición oral y la memoria: “(...) es escrita por hombres que viven, sienten y luchan por una identidad socio - cultural” (p. 34). Esta delimitación aporta al debate en tanto que reconoce una individualidad estética que se encuentra mediada por la importancia de la etnicidad en los/as poetas afro. Es decir, si bien cada autor/a tiene distintas formas de manifestarse a través de la palabra poética, están presentes una serie de elementos —ya nombrados por Lewis (1983)— relacionados con la música, la tradición oral y las variaciones dialectales.

Al continuar su trabajo, Alaix de Valencia (2003) actualiza su antología bajo el nombre de *Poética Afrocolombiana*, en ella, excluye a la poeta Mary Grueso Romero, y aunque no justifica esta decisión, puede deberse a la popularidad que la autora ya había alcanzado por sí misma. En esta ocasión da una atención especial al sentido de la palabra poética en los afrocolombianos, acercándose al concepto de tradición oral que define como “(...) la conservación de normas y creencias que subyacen en el interior de una comunidad y que le dan a esta su trascendencia histórica” (p. 23). En su perspectiva, la representación de la tradición oral en el lenguaje aparece en los ritmos y dialectos de los/as escritores/as que convergen bajo la forma de coplas y décimas. En cuanto a la delimitación temática, mantiene los parámetros de selección planteados en su primer trabajo: incluso si reconoce las

particularidades de cada poeta, identifica la propuesta literaria y artística de la poesía afrocolombiana en relación con su cosmovisión étnica. Esta reinterpretación de su apuesta crítica se evidencia en los poemas que elige para la antología, pues se encuentran focalizados en las temáticas afrocolombianas (música, identidad y reclamo social).

Del mismo modo en que aparecen antologías poéticas, surgen recopilaciones de estudios alrededor de la literatura afrocolombiana. Lucía Ortiz (2007) en la antología *Chambacú, la historia la escribes tú* reúne un conjunto de dieciocho investigaciones divididas en tres partes: Escritores Afrocolombianos, Oraliteratura del Pacífico Colombiano y La Visión del Otro: el Negro como Personaje. La recopilación académica significa un reconocimiento de una tradición crítica sobre la literatura afrocolombiana, además de permitir el diálogo con los estudios presentados. Como afirma en su introducción, el criterio de selección se basa en la premisa de que la literatura y oraliteratura “(...) se han desarrollado como parte del proceso de resistencia y autoafirmación en la relación del negro con la cultura dominante” (p.17). Aunque la obra poética de estos autores/as no se limita a la representación de la colonización y el racismo actual, la autora afirma que los elementos de la etnicidad sí son fundamentales en sus poemas. Es decir, se estudian las obras desde la individualidad de cada autor/a, pero se resalta la historia que los comunica.

Respecto a esta antología, destaco los aportes de Oslender respecto a la importancia de la tradición oral en el Pacífico colombiano, establecida en el proceso de *re-narración* de la historia negra para aportar a una memoria colectiva de resistencia frente a los grupos dominantes (p. 263). La tradición oral en la poesía afrocaucana se representa a través del *contralenguaje* (p. 264) que utiliza el idioma impuesto para crear un nuevo discurso de resistencia por medio de sus temáticas y de la inserción de otras formas de escritura. Asimismo, Mercedes Jaramillo, en su estudio sobre Mary Grueso Romero, propone tres ejes particulares de la poética del litoral: memoria, testimonio e identidad aparecen con la música,

el dialecto y la naturaleza (p. 219). Además, propone que estos lugares de *desgarramiento* y *censura* históricos son los que unifican y vinculan a los afrocolombianos con su herencia africana, aportando un punto fundamental en las nociones de memoria y conciencia social.

De acuerdo con la importancia de la tradición oral en la poesía afrocolombiana, Cuesta y Ocampo (2008) publican una antología enfocada en la apreciación de mujeres escritoras de la región pacífica. En esta, recogen veintiún poetas —entre ellas cuatro caucanas— para presentar una selección de poemas determinados por tres vertientes: la prosodia, entendida como las realidades ancestrales vinculadas a la dimensión rítmica (p. 19); el renacimiento de Harlem, enfático en la valoración cultural propia y la identidad étnica (p. 21); el movimiento de la negritud, como concepto de honor y orgullo cultural hacia África (p. 24). Sin embargo, los recopiladores no pretenden un estudio de género de la poesía de estas mujeres, sino una visibilización de su obra en el canon literario. Es importante destacar el papel central que le brindan a la prosodia, pues la distinguen no sólo como una característica estilística sino como una expresión de la identidad cultural. Además, al incluir en las formas musicales de los poemas ritmos del Pacífico y africanos corresponden a la tendencia de evidenciar la heterogeneidad presente en la poética afrocolombiana como una consecuencia de la multiculturalidad.

Más adelante, Cuesta y Ocampo (2010) amplían este proyecto al incluir no sólo a mujeres de la región pacífica, sino a poetas de todo Colombia. En esta segunda antología aparecen autoras inexploradas hasta el momento por la crítica, cuya obra se encuentra inédita. Entre ellas, por ejemplo, Paulina Cuero Valencia, además de otras escritoras caucanas representativas. En su estudio, es importante el hecho de que se enfocan en las vertientes antecesoras del panorama nacional. Primero, se acogen a la crítica al presentar a Candelario Obeso con el ritmo interno y la tradición oral como aporte principal (p. 20); Jorge Artel es la segunda influencia reconocida al ser la muestra de la hibridación cultural entre África y

América: su estructura rítmica incluye la música del Caribe en la sonoridad africana (p. 24); por último, se reconoce la importancia de Manuel Zapata Olivella como investigador y expositor de la cultura afrocolombiana, resaltándolo como el pionero en las investigaciones de esta literatura.

En este panorama de crecimiento de la crítica, Maglia (2009) aporta con su investigación doctoral una línea de estudio más consciente de las necesidades de la poesía afrohispanica. En ese sentido, recurre a los estudios poscoloniales entendidos como la respuesta frente a la necesidad de reformular las autoridades académicas producidas por la crítica imperial. Respecto a las literaturas poscoloniales, menciona que “(...) son transculturales, dado que negocian entre dos mundos. (...) las nociones de centro, pureza, esencialidad y autenticidad son cuestionadas” (p. 54). La autora sostiene que, al igual que sus antecesores críticos, una de las formas de expresión de la multiculturalidad se enfoca en quebrantar el mimetismo europeo a través del lenguaje: un lenguaje que *reubica* el discurso colonial en un *espacio cultural nuevo* en las periferias del poder (p. 66). Esta agencia se ejerce por medio de las variaciones del lenguaje alejadas de las normas impuestas; en el caso de la poesía afrocolombiana, se manifiesta con el dialecto, la escritura oral y la prosodia.

Por consiguiente, al focalizarse en el discurso poscolonial retoma la importancia de la etnicidad en la poesía afrohispanica, pero actualiza el debate al reconocer la influencia directa de los procesos coloniales. Se postula a través de dos ejes temáticos que son esenciales para acercarse a esta poética: la identidad diaspórica que surge a partir del proceso de migración y adaptación de las personas que fueron esclavizadas y arrancadas de sus lugares de origen —a partir de las dos vertientes que define Stuart Hall— y, en consecuencia, la hibridación resultante—Canclini y Mignolo— de la tríada América-Europa-África, en donde las intervenciones históricas de las tres culturas desembocan en una nueva forma de entender el mundo y, por tanto, de narrar la experiencia.

Por la misma línea, Gómez (2009) realiza la investigación más significativa de la poesía afrocaucana en la crítica literaria en Colombia. En un proyecto de dos volúmenes, el compilador reúne a veinticinco poetas del departamento para entablar un diálogo crítico con el escritor más representativo de la región: Helcías Martán Góngora. Así, destaca la ausencia de la poética afrocaucana en el marco de la poesía colombiana como una consecuencia de la ubicación geográfica de la literatura que se encuentra al margen del orden de lo letrado (p. 12). Al igual que Prescott, reconoce la exclusión de los/as poetas de la región en el panorama nacional.

A partir de esta afirmación, el autor despliega dos volúmenes en los que pretende entablar un diálogo entre la obra de los/as poetas con Helcías Martán. En ese sentido, identifica los puntos de análisis esenciales de la poesía alrededor de la heterogeneidad como una característica transgresora de cualquier fundamentalismo (p. 28) y la negritud en relación con el problema de la identidad afro. Sin embargo, afirma que Martán Góngora será el referente excepcional para acercarse a los poemas heterogéneos que se presentan en la antología, por lo que la intención dialógica se privilegia por encima de la representación de lo afro (p. 35). En ese sentido, el objetivo de la antología puede desembocar, en ocasiones, en un análisis excluyente de otros elementos temáticos relacionados con la cultura y la identidad.

En la poesía de nuestro interés, respecto a Tulio Diuza Diury sólo menciona “(...) la recurrencia algunas veces indirectas de imágenes fluviales” (p. 59), ignorando las cuestiones de la identidad, la hibridez y la prosodia presentes en su obra. El panorama es diferente con el poeta Fernando Maclanil, a quien sí reconoce la preocupación por poetizar lo afro al saberse parte de una comunidad y el carácter crítico de denuncia social del racismo estructural (pp. 75-77). Finalmente, en los autores María Dolores Grueso y Elvio Cáceres enfatiza en la importancia de la música y el ritmo como una integración racial y una forma de afirmar la libertad del negro (p. 92-97). Si bien esta antología es el único y más importante proyecto de

estudiar la poesía afrocaucana, la mirada aún se encuentra en la conservación de un canon y, por esto, el acercamiento a los/as poetas menos reconocidos/as puede resultar, por momentos, insuficiente.

Los estudios más recientes de la poesía afrocolombiana se caracterizan por su tendencia a recurrir a las teorías poscoloniales para tratar los conceptos de identidad e hibridez. Es el caso de Lawo-Sukam (2010) al realizar una aguda crítica a los cuatro autores más reconocidos del Pacífico: Helcías Martán, Hugo Salazar, Guillermo Payán y Alfredo Vanín. En su introducción, menciona que la literatura del Pacífico se preocupa esencialmente por la reafirmación y valorización de la identidad y, por tanto, “Los conceptos de hibridez, de resistencia y de emancipación frente a la cultura dominante facilitan la comprensión de la subjetividad individual y colectiva” (p. 26). Es decir, la idea de la literatura afrocolombiana como una expresión del orgullo étnico y de la herencia africana se transmiten por medio del lenguaje y las temáticas de las obras. Sin embargo, al mismo tiempo que reconoce el panorama de omisión de los escritores/as afrocolombianos/as, decide realizar una investigación de los cuatro autores más legitimados por la crítica. Por lo tanto, se mantiene la intención de canonizar ciertos autores y negar la presencia de otros.

Apartándose un poco de la crítica, sitúo una pequeña antología publicada por la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali titulada *Poemas matriax: antología de poetas afrocolombianos* (2012) en la que se recoge una selección de poemas de autoras que, si bien son caucanas, tienen vínculos cercanos con la región vallecaucana —además de contar con un mayor reconocimiento nacional—, por lo que suelen aparecer en antologías de este departamento; ellas son: Mary Grueso Romero, María Teresa Ramírez y Lucrecia Panchano. Sin embargo, el libro no cuenta con un estudio introductorio que defina los criterios de selección de las poetas.

Un estudio más reciente se propone focalizar la mirada de la cuestión afro en la poesía nacional: *Poesía afrocolombiana: edición bilingüe* (2022) de Graciela Maglia. Este texto tiene una relevancia significativa, pues además de antologar diez poetas afrocolombianos —cuatro de ellos pertenecientes al Cauca—, incluye catorce ensayos que tratan la cuestión de la poesía afrocolombiana o, en particular, a alguno/a de los/as poetas seleccionados/as. En especial, destaco los aportes de Valero, Alaix de Valencia y Maglia y Queiroz al exigir una crítica de la literatura afrocolombiana atravesada por los tópicos característicos de la etnicidad, pero desde la expresión poética de cada autor; es decir, incluso cuando se encuentran temas relacionados con lo afro, las obras varían dependiendo de la individualidad de cada poeta y, por ende, esta se refleja en su escritura. Por consiguiente, es necesario estudiarlos desde sus particularidades para alejarse de la categorización universal de lo afro, sin ignorar la importancia de los elementos de la etnicidad. Asimismo, Alaix de Valencia, Martín Bonilla, Lawo-Sukam destacan en autores/as como Mary Grueso, Alfredo Vanín y Helcias Martín la presencia de elementos étnicos resultantes de la hibridez multicultural —la música, la oralidad, la identidad, la memoria y el reclamo social— como movilizadores de sus obras poéticas.

Es pertinente mencionar que en los últimos años han nacido propuestas críticas y literarias que responden a la necesidad de suplir la ausencia de los académicos y escritores afrocolombianos. El proyecto de la Biblioteca Afrocolombiana de las Ciencias Sociales —lanzado en el 2023 por el programa editorial de la Universidad del Valle— es uno de los aportes más importantes y actualizados en relación con los estudios culturales. Para intereses de esta investigación, quisiera mencionar dos títulos fundamentales en este proyecto: *La imaginación creadora afrodiaspórica* (2022) y *Suenan Tambores: antología poética afrocolombiana* (2022). Si bien cada libro trabaja desde su particularidad, se proponen unos elementos comunes de todas las publicaciones de la biblioteca que resultan fundamentales en

el marco de la academia colombiana. Es decir, se reconoce que el imaginario-colonial-dominante considera a los afro e indígenas como incapaces de producir un pensamiento crítico y abstracto (p. 15). Es a partir de la omisión que surgen los discursos de resistencia y dignificación de los/as poetas frente al panorama de marginalidad en la crítica literaria.

Frente a la particularidad de cada libro se encuentra que *La imaginación* corresponde a una recopilación de ensayos, en donde William Mina indaga en la *capacidad creadora* de los negros en la ciencia, el arte y la política; respecto a la literatura menciona tres puntos esenciales. Primero, afirma que el sujeto afrocolombiano no se reconoce desde su pasado esclavista, sino desde la identidad híbrida (p. 132). En ese sentido, se adentra en un proceso de dignificación. Segundo, resalta que la expresión poética tiene como característica fundamental el lenguaje transgresor resultante del mestizaje como una forma de resistencia ante el idioma impuesto (p. 67), con sus variantes musicales y dialectales. En tercer lugar, retoma el concepto de *negritud* con los poetas Fernando Maclanil, Héctor León Mina y Hugo Idrobo, como una “(...) propuesta liberadora a través de la palabra” mediante la cual dignifican la cultura africana en convergencia con sus culturas particulares (p. 227). Finalmente, para el investigador la literatura afrocolombiana debe ser universal, pero es excepcional en cuanto sus puntos de convergencia influidos por la historia: identidad, lengua y negritud.

Respecto a *Suenan Tambores* de William Aragón, se continúa la tendencia de identificar un *enfoque afrocentrado* en la poesía afrocolombiana: “(...) la identidad, la libertad, el ser mujer afro, la memoria, la tradición, la historia común y las vivencias compartidas” (p. 27), sin caer en los esencialismos analíticos; a partir de esto, selecciona poemas de variabilidad temática —no sólo respecto a la etnia— de once poetas afrocolombianos/as: María Teresa Ramírez, Lucrecia Panchano, Fernando Maclanil, Héctor León Mina, Mirian Díaz, Tulio Guillermo Diuza, Félix Domingo, Prado Oscar Maturana,

Hernando Revelo, Mary Grueso Romero y Ashanti Dinah Orozco-Herrera. Sin embargo, no se encuentra un acercamiento crítico para cada autor/a en particular, por lo que la antología sólo se limita a la divulgación literaria de un corpus poético afrocolombiano en el que prioriza a los/as escritores/as más actualizados.

En conclusión, revisando las diferentes investigaciones y los estudios alrededor de la poesía afrocolombiana se encuentra que el marco de la crítica literaria ha realizado aportes significativos a la creación de un corpus académico desde el cual acercarse a las particularidades de cada poeta. Sin embargo, así como la poesía afrocaucana se está abriendo camino al aparecer en distintas antologías, poetas como Paulina Cuero Valencia, Maria Dolores Grueso Angulo y Elvio Cáceres no cuentan con reconocimiento académico; asimismo, no fue hasta hace pocos años que Tulio Guillermo Diuza y Fernando Maclanil hicieron presencia en las antologías. Con esto, enfatizo en la necesidad de expandir las perspectivas de estudio en la poesía afrocaucana teniendo en cuenta que, hasta el momento, el camino indica una nueva canonización de algunos/as autores/as a costas del desconocimiento de otros/as.

Capítulo I: Representaciones de la Identidad en la Poesía Afrocaucana

En este capítulo se analiza cómo se articula la representación de la identidad en los distintos poemas seleccionados. Como se ha mencionado, en los/as poetas afrocolombianos/as se rastrean una serie de tópicos recurrentes relacionados con la etnicidad (identidad, lenguaje y resistencia social). En ese sentido es necesario apuntar desde qué postura se asume la etnicidad en este trabajo. Restrepo (2013) propone el término *etnización*, en donde se aparta de su significado equiparado a la idea de “raza” para definirlo como un proceso de comunión de una o varias poblaciones atravesadas por imaginarios de ancestralidad, territorialidad e identidad cultural que conforman un “nosotros” frente a una colombianidad occidentalizada. Es decir, parte de la idea de una independencia parcial en el país, pues si bien se logra una “libertad” frente a la opresión europea al retomar el poder político y social en las colonias, los discursos resultantes de la imposición española se mantienen en la sociedad. Gracias al reconocimiento de este fenómeno, se forman *sujetos políticos* influenciados por unas subjetividades en el orden de la representación de su grupo étnico.

Los sujetos políticos definidos por Restrepo corresponden a aquellas personas que fueron arrancadas de sus países originarios e, influenciados por la colonización, forman comunidades en sus territorios de asentamiento. Además, se constituyen como agentes políticos de representación de estas poblaciones, en donde a través de distintos medios culturales (música, literatura, comida, etc.) revalorizan su pasado ancestral y su heterogeneidad frente a las intenciones totalizantes del imaginario europeo. En ese sentido, se puede afirmar que los/as poetas estudiados/as en este trabajo pertenecen al grupo de sujetos políticos, ya que por medio de su expresión poética buscan construir una identidad propia —o diaspórica, en términos de Hall— frente a las pretensiones de homogeneización europea al enunciarla y reivindicarla en sus obras poéticas.

Por la misma línea, los aportes de Wade & Bailach (2005) delimitan los cambios políticos que surgen en las comunidades afrocolombianas para su agrupación e identificación cultural. El investigador menciona que la *política cultural* establece la noción de negritud y su significado desde las relaciones de poder históricas. Así, las connotaciones del concepto “negro” han ido surgiendo y modificándose con el tiempo y, por tanto, el proceso identitario de los afros (p. 8). En la época colonial, la política de la negritud se definía por las instituciones esclavistas, por lo que “negro” se relacionaba con la categoría social de esclavo. Después, tras la independencia y los procesos de construcción de nación, los criollos dominantes conservaron algunos de los preceptos racistas de los europeos, por lo que la negritud y sus prácticas culturales se consideraban atrasadas o primitivas. Finalmente, el panorama comienza a cambiar en 1990, cuando se dan una serie de transformaciones que institucionalizan y reconocen a los sujetos afro a partir de su identidad cultural, por ejemplo, la Ley 70 de 1993, en donde el Estado los reconoce como un *grupo étnico* (p. 13).

En este panorama, Valero (2022) traslada la discusión al campo de la literatura al señalar que el auge de escritores/as afro comprometidos con la representación de la *afrocolombianidad* a partir de 1990 se debe a la apertura en el ámbito social y político de los grupos étnicos en Colombia y América Latina. Esta apertura se considera desde los cambios y los movimientos que contribuyeron a la afirmación de una identidad afrocolombiana; por ejemplo, la Ley 70 de 1993, la conferencia mundial contra el racismo del 2001 y las reuniones latinoamericanas de académicos que proponían, desde sus distintos campos, una reevaluación de los conceptos alrededor de la etnia.

En añadidura, es importante destacar que la Constitución Política de 1991 influyó en la consolidación de los grupos étnicos en Colombia como agentes de derecho. En el apartado “De los derechos sociales, económicos y culturales” en el artículo 68 se establece que: “Los integrantes de los grupos étnicos tendrán derecho a una formación que respete y desarrolle su

identidad cultural (1991, p. 24). En ese sentido, la reforma de esta normativa influyó en el panorama social y político de las comunidades afrodescendientes, ya que promueve su valorización e inclusión en espacios que antes les habían sido negados; por ejemplo, en la participación política, se aprueba la ley de que personas afro (2) e indígenas (1) deben tener una circunscripción en la Cámara de Representantes (p. 49). Esta serie de aportes constitucionales y los movimientos sociales ya nombrados, contribuyeron al fomento de la dignificación afrocolombiana.

Asimismo, surgen nuevos aportes académicos que se concentran en la cuestión afro en la literatura, fomentando un panorama de crítica. La autora sostiene la tesis de que podemos acercarnos a la categoría de *literatura afrocolombiana* en la actualidad gracias a “(...) las políticas de identidad en cuanto a etnicidad “afro” a escala nacional e internacional” (p. 203) y que son precisamente esas políticas las que delimitan los tópicos desde los que se escribe y se analiza este tipo de literatura. Con esto, sostiene que incluso cuando la literatura afrocolombiana apareció antes de los años setenta y noventa, no fue sino hasta este momento que comenzó a conceptualizarse y valorizarse gracias a las nuevas condiciones sociopolíticas. En ese sentido, para poder acercarnos a la poesía afrocaucana es imperativo localizar el discurso de la etnicidad en relación con estos procesos sociales.

Uno de los elementos esenciales de la representación de la etnicidad afro en la poesía afrocaucana es la construcción de su identidad como sujetos políticos pertenecientes a una comunidad. De acuerdo con Hall, la definición de la identidad de un individuo se da, de cierta forma, en la relación de uno mismo hacia el Otro (2010, p. 347); es decir, al asumir una postura identitaria —en este caso, lo afro—, se marca una diferencia con un Otro que no pertenece a comunidad imaginada. En este discurso de representación se instaura la idea de un grupo unificado por *la experiencia negra*, en donde la recuperación del pasado compartido a través de la memoria será fundamental para el establecimiento de la identidad. Este

reconocimiento de la diferencia permite que los individuos se sientan parte de un todo (entendido, en este caso, como una etnia) que responde a formas similares de asumir la realidad.

Ahora bien, los/as poetas afrocaucanos pertenecen a lo que Hall denomina *los nuevos sujetos poscoloniales*, quienes desde sus prácticas culturales y de representación ponen al sujeto negro como temática central y, por tanto, a la exploración de su identidad. En ese orden de ideas, el académico postula dos formas de entender la identidad cultural: la primera en términos de una cultura compartida, de una esencia oculta en el pasado que el individuo debe descubrir; la segunda, en función de la diferencia, del reconocimiento de los procesos históricos que han fisurado la idea de una identidad inmutable y única a través del tiempo.

Respecto a la primera, Hall menciona que constituye una postura esencialista en cuanto pretende una *recuperación del pasado* al asumir a África como la madre de todas las civilizaciones afro. Desde esta perspectiva se ignoran cuestiones fundamentales como la diversidad de las comunidades africanas que fueron unificadas por la esclavitud, es decir, hablar de una identidad “africana” sería caer en un reduccionismo. En esta postura no se tienen en cuenta la multiplicidad de culturas que fueron sometidas a convivir en un ambiente de opresión y violencia. Así, en la lucha por la supervivencia, las distintas comunidades unieron sus saberes originales dando como resultado nuevas formas culturales; sin embargo, esos cambios no pueden tomarse como ancestrales, pues al hacerlo se desconoce el proceso de mutación que sufrieron al ser fusionados. Es decir, incluso cuando algunas herencias culturales se mantienen, el continente también ha sufrido procesos de transformación y de adaptación de su cultura. Por lo tanto, para Hall, el *retorno al pasado* es un imposible al asumir la identidad.

Por consiguiente, Hall se acerca a una visión de la identidad más consciente de la influencia de la *experiencia de la diáspora*. El autor propone que esta postura reconoce una

noción de la heterogeneidad y diversidad de la identidad en relación con las transformaciones históricas que han sufrido las comunidades afro. Así, en el momento en el que la presencia del “Nuevo Mundo” se asume como parte de la identidad, los sujetos poscoloniales pueden reconocerse a sí mismos a través de la *hibridez* (2010, p. 363). En sus términos, si bien los autores/as necesitan indagar en su pasado colonial, deben considerar la fuerte influencia de Europa y América en la postura identitaria que enuncian en su poesía. Además, al reconocer su transformación no desconocen los procesos de opresión que obligaron a sus ancestros a convivir en lugares desconocidos; al adquirir la conciencia de las mezclas culturales entre comunidades (tanto las provenientes de África como las opresoras), se reivindica el pasado sin tener la intención de pertenecer a él.

En primer lugar, la poesía afrocaucana se enmarca en este proceso de búsqueda, descubrimiento, construcción y enunciación de la identidad afro. Los/as poetas exploran, en primer lugar, la experiencia colonial de sus ancestros: reconocen la violencia, la opresión y los horrores de la esclavitud. En ese sentido, en los poemas es recurrente que aparezcan narraciones de sucesos que tuvieron lugar en el colonialismo. Los/as escritores/as, incluso cuando no estuvieron presentes en la mayoría de los hechos que rememoran, utilizan diferentes recursos estilísticos para relatar las vivencias de sus antepasados que se conocen de generación en generación gracias a la tradición oral.

En segundo lugar, identifican lo que Quijano nombra como la *colonialidad del poder*, es decir, el control de poder político, social y económico resultante del racismo estructural configurado en la colonia para alzar una voz de resistencia y lucha —este punto se explora más a profundidad en el capítulo tres—. Es importante destacar que en la estructura de los poemas suele aparecer una forma intencional de organizar sus versos: primero se relata el pasado y, después, se exponen las consecuencias de él en las manifestaciones colonialistas del

presente. El hecho de que las obras se escriban de esta forma demuestra una intención de enfatizar en la relación directa entre el racismo actual y los procesos del colonialismo.

En este orden de ideas, el análisis inicia con el poema *Sangre de libertad*, de la autora guapireña Paulina Cuero Valencia. Además de su trabajo poético, la escritora se consolida como una académica interesada en el estudio de la literatura, especialmente de la poética afrocolombiana. Es decir, al igual que este trabajo, Cuero ha explorado los tópicos recurrentes que se han mencionado (identidad, musicalidad, memoria, etc.). De hecho, en su estudio *Resignificación de lo Negro en la Obra de Mary Grueso Romero* argumenta que la poeta guapireña tiene un trabajo de resignificar lo negro por medio de “(...) la exaltación de los elementos de su cultura regional y su herencia africana” (2018, p. 66). Es decir, para la autora, en la resignificación de lo negro se tiene en cuenta la conjunción identitaria entre el continente originario y las regiones actuales en donde se asentaron las personas esclavizadas. En ese sentido, no es casual que Paulina Cuero tenga la intención de reivindicar la historia afro a través del retorno al pasado pues “(...) dejarlo morir es olvidar sus orígenes” (p. 10); sin embargo, reconoce que esta agencia debe realizarse desde una plena conciencia del presente, de la heterogeneidad de las comunidades que resultaron de la colonización.

Ahora bien, acercándonos a *Sangre de Libertad*, desde el primer momento el poema se remite al periodo colonial al ubicarnos en el pasado esclavista: “Te aprisionaron cadenas / aunque te hicieron esclavo / Y te llamaron negro / con actitud humillante” (2010, pp. 532-533). Además, construye el poema dirigiéndose a un “tú” que, por su carácter ambiguo, pretende la representación de las comunidades esclavizadas al dirigirse a un individuo sin nombre. En ese sentido, la violencia de la esclavitud engloba a las personas que la sufrieron, pues no considera la diversidad de comunidades sino que las unifica en una misma historia. Sin embargo, en medio de la contextualización del pasado hay un reconocimiento de la

libertad alcanzada después de la esclavitud, una superación de la dominación colonialista:

“(…) pero tu fortaleza las rompió / tus sueños fueron libres” (p. 532).

En añadidura, sostiene que la liberación afro fue producto del esfuerzo de los mismos sujetos esclavizados, en donde tuvieron que resistir ante las opresiones de la colonialidad a través de los años: “(…) tu lucha los hizo crecer / pero tu erguido pecho / siempre fue constante (pp. 532-533). Es decir, la dignidad que ellos/as ganaron fue autónoma, un proceso de resistencia y rebelión que ha tomado años y sigue en vigencia. Podría afirmarse, en términos de Hall, que si bien la autora rememora el pasado colonial, postula su discurso en función de la libertad, de la construcción de una identidad que ha sido posible gracias a las luchas de sus ancestros que se han heredado por la motivación de una comunidad diversa, pero que comparte un pasado.

Finalmente, la autora refuerza su poema apelando a la musicalidad presente en la herencia afrodescendiente, un elemento que, según hemos reiterado, se encuentra de forma recurrente en estas manifestaciones literarias. En ese sentido, la música para Cuero Valencia es más que una expresión cultural, es una forma de resistencia y dignidad afro: “Tu lamento se volvió música / Una raza guerrera le enseñó, / que sus brazos y piernas / eran fortaleza, / al moverse al ritmo del tambor / su cuerpo es melodía viviente” (2010, p. 533). Así, la musicalidad se reitera como una manera de recordar el pasado opresor y reafirmar el discurso de reivindicación de una etnia que ha sido violentada durante siglos. De hecho, el poema culmina con un llamado al levantamiento de fuerzas ante el poder colonial que existe y se ha mantenido través del tiempo, pero al que le hacen frente los sujetos poscoloniales con su fortaleza: “(…) levanta con fuerza hoy tu bandera / porque tejiste una historia con hilos de desprecio / y con la coraza de un pecho / engrandecido con la nobleza” (p. 533).

Esta perspectiva es diferente en el poema *Una historia en el camino* de la autora María Dolores Grueso Angulo, en donde el hablante poético rememora todo el recorrido de la

experiencia diaspórica a través de su propia enunciación. Además, desde las primeras líneas el poema nos ubica en la identidad africana (aquella ancestral), al incluir elementos de raíces originarias: “Yo era libre en mi tierra africana / en el **kraal**² felicidad reinaba, / mi vida transcurría entre la selva, el mar / y la llanura. / Junto a mis hermanos **Oriki**³ el bien clamaba, / frente a la hoguera yo danzaba y cantaba, / a **Mujaji**⁴ mi fe la proyectaba” (2009, p. 158). Por consiguiente, incluye más elementos que representan a la cultura africana y que se han heredado en las culturas afrodiaspóricas: el tambor, la danza, los mitos, cantos y leyendas, la medicina. Además, no es gratuito que incluso cuando la autora escriba desde la contemporaneidad, recurra a una voz poética en primera persona protagonista, al reconocer que las vivencias pasadas —aparentemente tan distantes— en realidad configuran al sujeto del presente.

Así, el hablante continúa el relato de la historia colonial, marcando una distancia con la historia occidental hegemónica en donde la perspectiva del esclavizado no se había tenido en cuenta. En los siguientes versos, la identidad del hablante lírico se afianza en la comunidad africana con el uso del pronombre “Nos”. En ese sentido, la voz transita de un ‘yo’ individual a pertenecer a un conjunto compartido. Además, desde una narración lineal, incluye el proceso de secuestro y esclavitud de los pueblos en África: “Nos trajeron a una vida en cautiverio / donde el mal trato y el hambre nos mataba, / negros, negras formaban cementerio, / donde día a día se lloraba” (2009, p. 159). Sin embargo, nos sitúa en la historia de la liberación afrocolombiana al hacer referencia a uno de los líderes que se rebelaron contra el

² Conjunto de chozas esparcidas en círculo. Son características de las comunidades del sur de África. Tomado de: <https://www.asociaciongruposcoutsanviator.com/kraal>

³ Corresponde a una forma de arte verbal expresada en alabanza de los pueblos Yoruba (suroeste de África). Tomado de: Castro, M. (2024). Cimarroneando el Oriki. *Universidad de Antioquia*.

⁴ En el sur de África son deidades de la lluvia que envían sequía a los enemigos, pero traen abundancia para las comunidades. Tomado de: <https://www.oxfordreference.com/display>

régimen esclavista: “Aparece por fin Benkos Biojó⁵, / nos instiga a salir del cautiverio”. Así, al contextualizarnos en la memoria del movimiento afro en Colombia, resalta la valentía y las ansias de libertad de aquellos que participaron en la formación de las comunidades palenqueras como un refugio de las opresiones europeas: “(...) si nos pillan que nos maten de una vez / que es mejor vivir sin esperanza” (2009, p. 159).

En últimas, tras describir el horror de las acciones esclavistas que atentaban contra la dignidad de los esclavizados (violaciones, azotes, maltratos), el hablante ahora inscribe su identidad no en la comunidad ancestral, sino en los nuevos grupos que se conformaron en la experiencia diaspórica: “Nos hicimos cimarrones⁶ con orgullo, / en espesos montes formamos los palenques, / recordábamos a diario nuestra historia” (p. 160). En ese sentido, el poema revela el tránsito identitario de los sujetos poscoloniales en relación con las comunidades imaginadas: desde el pasado ancestral, la experiencia diaspórica y el asentamiento en el “Nuevo Mundo”. Al realizar este recorrido histórico por los momentos más sustanciales de los grupos afro, reconoce que el presente racista es el resultado de los secuestros, la esclavitud, la segregación y la violencia que han sufrido a través de los años. Aun así, al igual que Cuero Valencia, la autora reafirma el orgullo de la resistencia a pesar de las injusticias: los sujetos poscoloniales formaron una nueva identidad a partir de la unificación forzada; y, añade, la expresión de esta identidad se refleja en las expresiones culturales características de las comunidades afrocolombianas como una forma de resistencia ante el poder opresor: “(...)

⁵ Benkos Biojó fue un afrodescendiente esclavizado del pueblo Bijago que fue traído por la fuerza, junto a su familia, a Cartagena de Indias. Tiene una gran relevancia en la historia por ser el líder de un grupo de afrocolombianos que lucharon contra los españoles para huir y asentarse en el Palenque de San Basilio. Benkos Biojó es reconocido como uno de los símbolos de libertad y rebelión frente al poder esclavista. Tomado de: <https://www.senalmemoria.co/benkos-bioho-palenque-de-san-basilio>

⁶ El término hace referencia a los/as negros/as que lograban escapar del yugo esclavista y se refugiaron en lugares remotos y de difícil acceso contruidos por ellos/as llamados *palenques*. Hasta el día de hoy se mantiene la identidad cimarrona en algunas comunidades afrocolombiana. Tomado de: <https://www.comisiondelaverdad.co/cimarronaje>

cada negro al opresor, lo desafía, / nuestro cabello ensortijado nos ha ayudado, porque entre kirnejas, muchas semillas llevamos, / para esparcirlas con fe en esta tierra” (p. 160).

Por la misma línea, el poema *Los hijos de la noche* de Tulio Guillermo Diuza relaciona a los sujetos poscoloniales con el proceso esclavista y la idea de la raza como causal de este hecho: “Perseguidos por doquier se les encuentra / por su piel que un día tuvo precio” (2022, p. 144). Después, contrariando un poco la reivindicación afro, los categoriza a través de su posición en el mundo colonial: “los hijos de la noche son esclavos, / que se mueven a merced de los prejuicios” (p. 144). La categoría de *esclavo* se funda en el periodo esclavista para denominar a los negros africanos que fueron secuestrados de sus lugares de origen para realizar trabajos forzosos en las colonias europeas. En ese sentido, las personas afrodescendientes fueron reducidas a una categoría social que suprimió toda la diversidad identitaria para encerrarlos en un mismo conjunto: el discurso violento sobre la raza negra como sinónimo de esclavos.

Es decir, se podría afirmar que la intención de Diuza al denominar a los sujetos de su poema como esclavos es precisamente exaltar que, si bien la colonización terminó, la imposición de la categoría *esclavo* se encuentra arraigada en la percepción social de la identidad afro, ya que esa palabra conlleva una carga discursiva que ha trascendido a través de los años y se ha arraigado en la colonialidad del poder. El racismo estructural es la muestra de que, a los ojos del eurocentrismo, la esclavitud no ha terminado. Ahora bien, la elección del poeta al nombrar a los *hijos de la noche* como esclavos puede tener precisamente la intención de denunciar los discursos históricos que trascienden hasta el racismo estructural en la actualidad (que lleva siglos de existencia), la forma en la que se arraigan los discursos de violencia por medio del lenguaje. Es decir, atenta contra la colonialidad del poder a través de sus mismas formas de agencia, utiliza la palabra para revertir el sentido de humillación a una actitud de respuesta y denuncia.

En los siguientes versos, se reitera la idea del colonialismo como la causa principal de la categorización negativa de la identidad negra a nivel mundial: “Donde quiera que se vean son los mismos / porque fueron “paridos por la noche”. (2022, p. 144). El hecho de afirmar que sin distinción alguna son los mismos se recoge en el imaginario de la colonialidad del poder en el que los individuos afrodescendientes pertenecen a una misma comunidad racializada y, por tanto, violentada por los discursos que se han instaurado a nivel mundial por la influencia europea; así, sin importar en dónde se encuentren, todos/as fueron paridos por la noche. Por consiguiente, “(...) en un parto universal y doloroso, / lleno de gritos y de tempestades” (p. 144). Así, se nombra el nacimiento del racismo (el parto universal) como un producto de la esclavitud, como el resultado de un proceso sociohistórico que se ha mantenido a través del tiempo. Además, el hecho de nombrarlo como un fenómeno universal alude a la aceptación mundial del racismo como resultado de la imposición europea que se ejerció a través de las colonias. En ese sentido, los efectos de la colonialidad del poder se han interiorizado al punto de reconocerlos como una verdad universal irrefutable e incuestionable.

Finalmente, el poeta reconoce la influencia del discurso colonial en la identificación de los afrodescendientes, la forma en que incide en la percepción de sí mismos y la forma en la que son percibidos por una gran parte de la sociedad: “¡Oh, hijo de la noche estás atado!/ te han hecho veneno de ti mismo”. (2022, p. 144). El estar atado al racismo estructural por la causa histórica puede significar una especie de marca que influye en la construcción identitaria de los sujetos, algo similar a lo que Walter Mignolo define como *la herida colonial* entendida como “(...) el sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos eurocéntricos” (2005, p. 17). El veneno que los afrodescendientes han interiorizado dentro sí responde a la herida colonial, al acuerdo de ubicarlos en el último eslabón de la dignidad social. Sin embargo, al igual que en los demás poetas, el reconocimiento del pasado violento coexiste con una postura de superación y

reivindicación frente al poder colonial que los ha oprimido: “(...) tendrás que recorrer otro camino / y sacudirte de estas cargas milenarias” (p. 144).

El siguiente autor que quisiera abordar es el poeta afrocolombiano Elvio Cáceres. A pesar de su amplia producción literaria, variable en las temáticas y en el estilo, su obra no ha sido estudiada a nivel particular o profundo. Si bien aparece en varias antologías poéticas, se mantiene en el plano de la recopilación y no del análisis. Una de las aproximaciones a Cáceres corresponde a un trabajo periodístico de Maria Cecilia Rodríguez Díaz que relaciona la obra y vida del autor a través del ejercicio de la crónica. Es decir, analiza la fuente bibliográfica de los poemas de Cáceres, las marcas personales que afloran entre sus versos. Si bien no pretende un análisis decolonial, sí menciona que “(...) la obra de Elvio se puede abordar desde una perspectiva decolonial puesto que trasgrede las normas de una estética literaria formal, además el contenido de mucha de su literatura promueve una cosmovisión ancestral” (2019, p. 14). Para este estudio, es pertinente acercarnos a esa *cosmovisión ancestral* presente en sus poemas, pues es ahí donde radica la expresión identitaria de reconocerse como un sujeto afrocolombiano.

En ese sentido, el poema seleccionado se traslada un poco más hacia la conciencia del mestizaje en América Latina por medio de la exaltación del escritor afrocolombiano Manuel Zapata Olivella. El poema *A Manuel Zapata Olivella* de Cáceres inicia con la petición de nombrar al novelista a partir de la identidad diversificada: “Manuel déjame decirte indio / Zapata déjame decirte mestizo / Olivella déjame decirte mulato / ¡Negro déjame llamarte negro!” (2009, p. 223). Como hemos mencionado, en los sujetos poscoloniales cohabitan tres herencias que al fundirse conforman la identidad afrocolombiana. Así, Cáceres resalta la variedad étnica que representa a las comunidades afrodescendientes después de la colonización: no existe una raza esencialista que limita la identidad, sino un entrecruzamiento de culturas que la han configurado en el correr de los años. Al respecto, el poeta decide aludir

a una figura de autoridad en la literatura y sociología afrocolombiana, un escritor cuya obra ha sido fuente de inspiración y análisis por su compromiso ante la exaltación de la cultura afro.

En ese orden de ideas, hay una intención de reconocer el mérito de la obra de Zapata Olivella en función de la comunidad afrocolombiana —“(…) tus palabras defensoras y étnicas”. (p. 223). De hecho, su percepción sobre el escritor se encuentra ligada a lo que el investigador William Aragón Mina denomina *el pensador del mestizaje* en donde nos menciona que el mérito de Zapata Olivella es “(…) mostrarnos el vínculo étnico y político de las gestas de los descendientes de africanos aquí en América (...) donde lo afro recreó sus ideas, valores, símbolos e imaginarios africanos adecuándolos a las nuevas realidades” (2011, p. 76). Es decir, se vale del argumento de uno de los escritores más renombrados de la intelectualidad afrocolombiana para recogerse en la idea de una identidad mestiza y diversa.

De este modo, promueve la idea de que por medio de la palabra literaria se pueden crear discursos de defensa en relación con la cuestión étnica, es decir, la expresión artística no se aparta de la realidad sociohistórica. Por consiguiente, afirma que Zapata Olivella es “Atestiguante de injusticias milenarias / prefonador perenne de cantos de libertad” (p. 223), en donde manifiesta las consecuencias del racismo estructural desde la colonización (*injusticias milenarias*) y cómo ejerce su quehacer literario — que, de hecho, se nombra como *cantos* en lugar de palabras, haciendo referencia, quizás, a la tradición oral— por el deseo de la libertad.

Al igual que Tulio Diuza, utiliza expresiones racistas para agudizar la denuncia de la violencia que han sufrido los afros en su postura frente a una sociedad colonialista: “De los pigmentados “sin alma” / los negros de África / los indios de América Latina, / los Piel Roja y los amarillos de Europa” (2009, p. 223). Al mencionar el color de piel como un *pigmento* rechaza el concepto de raza, pues bien sabemos que conlleva una serie de connotaciones

sociales e históricas que radican en la pérdida de dignidad humana. Así, ser negro o indígena no conlleva más que un color de piel, abandonando los discursos que se han establecido alrededor de esta característica biológica y natural. Por tanto, la identidad negra no se plantea desde una percepción esencialista en donde los individuos pertenecen a una comunidad aislada e inexistente en la contemporaneidad, pues los compagina con otras etnias y culturas que se reflejan en los procesos de mestizaje e interculturalidad como una parte irrevocable en la construcción individual de los afrocolombianos.

En ese sentido, vuelve sobre la idea que hemos planteado siguiendo los estudios de Stuart Hall: la identidad afro no puede considerarse como unitaria, ancestral o particular, sino como el resultado de unas acciones de entrecruzamiento entre las distintas poblaciones a donde fueron llevados tras la esclavización. Por consiguiente, para pensar en la identidad negra en la actualidad deben tenerse en cuenta también las culturas indígenas, mestizas e incluso europeas en donde ha florecido. Esta postura no constituye una difuminación de los afrodescendientes, sino la conciencia de una identidad que es alimentada por los procesos diaspóricos que han vivido y que, sin lugar a duda, influyen en su representación.

Finalmente, el poeta Fernando Maclanil construye una postura poética a través de la enunciación de una mujer afrocolombiana ante un hombre racista en su poema *Lo que dice una mujer negra a un racista*. Al igual que los otros poetas, construye una nueva identidad partiendo de los discursos del racismo: “(...) me despojo de la noche, del carbón, de la cueva” (2009, p. 331). La voz lírica declara que se despoja de aquellas connotaciones negativas que se han construido alrededor de su etnia: si bien las palabras en sí mismas no tienen una carga social, en los discursos del racismo al referirse a las personas negras como la noche, el carbón o la cueva tiene la intención de marcar una distancia con las personas blancas o mestizas. Así, intenta liberarse de las percepciones de lo negro como opuesto a lo blanco y, por tanto, negativo.

De acuerdo con la postura de Franz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (2009) algunas mujeres negras, influenciadas por el racismo internalizado, buscan aprobación o "ascenso" social a través de su asociación con hombres blancos, reflejando un deseo de "blanquear" su descendencia y escapar de la discriminación. Esta actitud es producto de una narrativa colonial que presenta al blanco como el ideal de humanidad y a los negros como inferiores. De este modo, desarrolla la compleja relación que muchos sujetos colonizados desarrollan hacia el "Otro", en una tensión entre el rechazo y la sensación de inferioridad. Las afirmaciones del teórico pueden relacionarse con la interpretación que considero del poema de Fernando Maclanil en cuanto aborda la dignidad de la mujer sobre la construcción peyorativa que se ha tratado de implantar como una verdad a través de un discurso colonial.

En añadidura, el poeta caucano resalta la actitud colonialista mediante la cual los blancos son aquellos que están arriba e incurren en la explotación de los sujetos afro cuando son útiles para cumplir con sus necesidades: "(...) del estanque oscuro donde tu blancura / toma su agua necesaria / cuando te asomas a mirarme" (p. 331). Es necesario recordar en este punto que los africanos secuestrados fueron reubicados en las colonias para realizar trabajos forzosos. A los hombres, por su contextura física más resistente los obligaron a tareas pesadas; a gran parte de las mujeres, por su parte, las relegaron a los trabajos domésticos. Es decir, los sujetos afrodescendientes fueron sometidos a beneficiar a los opresores, a establecer las colonias, a hacer perdurar el régimen.

Es por esto por lo que la mujer declara que se libera del estanque oscuro en donde el blanco toma su agua necesaria. En ese orden de ideas, los europeos deshumanizaban a los afros al considerarlos cuando lo requieran como algo propio, un objeto que podían utilizar para su bienestar y crecimiento cuando lo requieran. Incluso cuando la esclavitud terminó, la realidad social, política y económica de los negros sirviendo a los blancos se ha mantenido

como un pensamiento inconsciente a lo largo de los años, desembocando en la desigualdad y explotación laboral en la actualidad.

En el texto previamente mencionado de William Aragón Mina, se afirma que para los sujetos poscoloniales: “El colonizador nos enseñó a avergonzarnos de nuestro “color” y nosotros lo asumimos; el “colonizador” nos dijo que éramos una raza inferior y lo seguimos asumiendo” (2011, p. 75). Este argumento se recoge en la idea de que la aceptación del racismo incluye a las personas afrodescendientes, ya que, en consecuencia de la opresión milenaria, su percepción sobre sí mismos es afectada por los discursos del opresor. Así, sin tener plena conciencia de ello, algunas personas afro han adoptado la categorización social que les asignaron. Este hecho se ve reflejado en los siguientes versos, cuando la voz poética enuncia que: “(...) y como tampoco escogí este color de piel / que muchos por maldad aborrecen / sé que soy la voluntad de Dios / que también escucha tus plegarias” (2009, p. 331).

Por ende, la mujer se libera de la culpabilidad injustificada que la colonialidad pretende arraigar en las comunidades afro apelando al elemento religioso como una forma de reconocerse como una igual ante los opresores; incluso cuando el poder eurocentrista ha tratado de fundamentar una diferencia social, política y cultural entre las distintas etnias, la mujer rechaza toda distancia en relación con su color de piel, argumentando que las personas están amparadas bajo la misma voluntad divina y, por tanto, merecen la misma dignidad.

Finalmente, el poema culmina con la valoración de la identidad de la mujer en comparación con el racista al hacer un recordatorio del destino ineludible de todos los humanos (la muerte) para exigir el reconocimiento de la igualdad, el despojo de los límites étnicos que ha formado la colonialidad: “No te equivoques: / en mí la belleza habita como la magia de tu cuerpo / que más tarde junto al mío serán ceniza enamorada” (p. 331). En añadidura, figurar que todos los seres humanos nos convertimos en *ceniza*, teniendo en cuenta

que es un polvo de color negro, pretende ironizar el hecho de que, sin importar la etnia en vida, al final todos no seremos más que una basura de fuego de color negro, poniendo en cuestión los discursos racistas que pretenden justificarse por medio de explicaciones “biológicas” que ya han sido deslegitimadas.

En otras palabras, es posible afirmar que el tono de este poema no pretende reflejar únicamente el dolor, el rencor y la violencia consecuencia de la historia colonial que han constituido la identidad afro, dejando una marca en la autopercepción de los sujetos, sino que reivindica su etnia y reclama una consideración igualitaria de los afros como sujetos sociales por fuera de las distancias étnicas. Así, invita a los individuos pertenecientes a las estructuras del poder colonial-racista a ser conscientes del pensamiento violento que se ha establecido como una verdad absoluta mediante ideas esencialistas de índole social. La intención de agrupar a todos los seres humanos bajo una misma unidad tiene como objetivo contrariar los argumentos alrededor de las diferencias del viejo cuño racista. En síntesis, es posible afirmar que la cuestión identitaria en la poesía afrocaucana se encuentra ligada al reclamo frente a los discursos racistas que la han definido desde la colonia y, por ende, asume una reivindicación de lo que significa ser negro en la sociedad contemporánea. Así, los/as autores/as retoman los procesos históricos para denunciar la colonialidad del poder que aparece en la actualidad en las formas del racismo, la desigualdad económica y social o la explotación laboral. Sin embargo, en términos de Hall, no pretenden identificar su sufrimiento con las primeras comunidades africanas, pues tienen conciencia del mestizaje y la interculturalidad.

Por tanto, construyen su identidad en relación con los cambios históricos y, así, pueden denunciar el pasado violento sin dejar de lado el presente colonial. Asimismo, los poemas culminan con la actitud esperanzadora de reclamar ante la sociedad un futuro en donde los sujetos poscoloniales puedan reconocerse y ser reconocidos de forma igualitaria y justa ante las estructuras del poder que los han oprimido durante siglos. En ese sentido, los/as

poetas afrocaucanos/as no pretenden estancarse en el pasado, sino valerse de él para entender su presente e imaginar un futuro.

Para rescatar la dignidad identitaria, los/as poetas se remiten a elementos de las comunidades afrodescendientes —tanto aquellos ancestrales conservados por la memoria, como aquellos nacidos en los territorios asentados. En ese orden de ideas, incluso cuando es innegable que la identidad afrocaucana está atravesada por el dolor heredado de la conciencia colonial, también se construye a través de una revalorización de los elementos culturales que los han formado como una comunidad. Hay que recalcar que esta unidad cultural no pretende una postura esencialista sobre lo que significa ser afro (pues cada grupo o comunidad tiene sus prácticas particulares que las diferencian las unas de las otras), sino una forma de reivindicar sus costumbres, conocimientos y tradiciones como respuesta ante la colonialidad del poder. Así, en un mundo en donde se ha pretendido que todos deben adherirse a los lineamientos establecidos por Europa, los/as poetas afrocaucanos contribuyen a la expresión y valoración de su identidad como sujetos poscoloniales y autónomos.

Capítulo II: la Hibridación Cultural en la Poesía Afrocaucana

En este capítulo se plantea el concepto de *hibridación cultural* planteado por Néstor Canclini, y retomado por diversos autores/as —como Sarah Mojica, a nivel literario— como una actualización del debate de las mezclas sociales en Latinoamérica, en la construcción de la escritura en el lenguaje de los/as poetas afrocaucanos/as como una forma de manifestar la etnicidad y, asimismo, la identidad afrodescendiente. Antes de ahondar en la teorización de los conceptos en relación con los poemas seleccionados y su lenguaje, es pertinente debatir lo que qué significa el término de *hibridación* para Canclini y por qué ha cobrado tanta importancia en las discusiones respecto a la identidad latinoamericana y, por tanto, en las expresiones literarias que se producen.

El autor argentino desarrolla este término en una primera publicación de su libro *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, en donde se propone analizar los entrecruzamientos entre las culturas populares/tradicionales con la pretendida modernidad latinoamericana. Uno de los primeros aportes significativos de este libro es la reubicación del concepto de *hibridación* distanciado de la idea de mestizaje, ya que, para Canclini, el fenómeno social que distingue a Latinoamérica no puede reducirse a las diferencias raciales —atendiendo a al discurso biologicista y, en consecuencia, a su influencia en los demás aspectos de la vida social, política y cultural—, sino que deben considerarse todos los aspectos culturales que influyen en la construcción del sujeto poscolonial.

En ese sentido, propone que la *hibridación* es una palabra más asertiva porque “(...) abarca diversas mezclas interculturales —no sólo las raciales a las que suele limitarse el “mestizaje”— y porque permite incluir las formas modernas de hibridación” (1989, p. 15.). Así, es posible estudiar los procesos de hibridación no desde la separación de lo tradicional-moderno, sino como el resultado de una entremezcla que conlleva un reconocimiento de la pluralidad cultural en Latinoamérica. Es decir, lo popular no se enfrenta o se contrasta con lo moderno, al contrario, se alimentan mutuamente en una totalidad inseparable.

Sin embargo, es pertinente señalar que este término ha tenido múltiples críticas por tener su origen en el campo de la biología; entre ellas, quisiera presentar el contraste de Antonio Cornejo Polar a Canclini. Por una parte, de acuerdo con el autor peruano: “(...) el empleo de estos préstamos semánticos tiene riesgos inevitables” (1998, p. 7), ya que tienen sus fundamentos en un *espacio epistemológico* que no corresponde a los fenómenos sociales y culturales a los que se le atañe. Por lo tanto, argumenta Cornejo, el estudio resulta distante y distinto. Por otra parte, se objeta contra los conceptos de hibridez o mestizaje por su *falsificación* contra la cultura y la literatura de latinoamérica, debido a que resume todos los conflictos y tensiones históricas de nuestra sociedad en una armonía y pacificidad que es compatible con las diferencias culturales y sociales. En este espectro, el autor advierte el riesgo de considerar válido el tránsito de los conceptos entre las disciplinas.

Por consiguiente, cerca de diez años después, el autor actualiza el debate para reformular su propio planteamiento alrededor del término. En su artículo *Noticias Recientes sobre la Hibridación* (2003) presenta una definición más precisa: “(...) entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras y prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, procesos y

prácticas” (p. 3). En general, todas las prácticas y sectores sociales que se concebían separados bajo binarismos (popular/culto - afro/mestizo - oralidad/escritura), se ven influenciados por procesos históricos —como la colonización y formación de naciones— para dar como resultado nuevas manifestaciones culturales. Un ejemplo de ello es lo que más adelante trataremos en el capítulo respecto a la inserción de la oralidad y los ejes de variación lingüística en la poesía afrocaucana.

Además, Canclini formula una postura interesante en donde sugiere que

Cuando se define una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende casi siempre a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron y absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua. (1989, p. 6)

En otras palabras, si bien es importante el trabajo de agencia que han hecho los escritores afrocaucanos por revalorizar la oralidad y las variaciones de la lengua en disrupción con el español estándar, no por ello se distancia por completo del mismo. Por el contrario, encontramos que los poemas manejan la *hibridación* al combinar el uso del idioma impuesto con el habla popular. Así, en concordancia con Canclini, los/as autores/as no se desprenden de la historia social, sino que celebran la pluralidad por medio del lenguaje. En síntesis, su escritura no sólo se remite a la influencia étnica de la herencia afro, sino que también se valen de otros elementos de la cultura popular de la nueva nación moderna.

Como hemos afirmado, el proceso del colonialismo significó un secuestro de personas de África que pertenecían a diferentes grupos étnicos de algunas partes de África, y, por tanto, sus prácticas, creencias y lenguas no eran iguales; por lo tanto, la diversidad cultural era significativa, provocando la unificación abrupta entre comunidades. En ese sentido, desde el mismo momento en que fueron arrancados de sus territorios y encerrados en los barcos

españoles para el viaje, comenzó un proceso de hibridación cultural y lingüística pues surgía la necesidad de comunicarse entre ellos/as para resistir.

En este panorama, surgieron mezclas, unión de expresiones, variables, dialectos... En definitiva, un lenguaje nuevo y transformado por el contacto cultural. Sin embargo, hay que recordar que uno de los mecanismos más fuertes y efectivos de sometimiento fue la imposición de la lengua española en las colonias. Es decir, tanto los indígenas como los afrodescendientes fueron obligados a despojarse de sus idiomas para aprender la lengua colonizador. La violencia de esta decisión se encuentra en el temor del opresor de ser saboteado por la posibilidad de comunicación de los esclavizados. Por tanto, los europeos pueden haber tenido la intención de fragmentar los idiomas como un medio para desestabilizar la creación de una sociedad que pudiera hacer frente a la colonización.

Es bien sabido que la forma principal de agencia de la literatura es a través del lenguaje. Asimismo, la lengua como un producto social conlleva unas cargas discursivas y simbólicas que inciden en el proceso de la escritura. El lenguaje, entonces, al igual que la literatura, ha sufrido mutaciones por distintos factores históricos y sociales; un claro ejemplo de ello es, por supuesto, los periodos coloniales en donde una comunidad es despojada de su idioma para inscribirse en el código del opresor. En este sentido, cuando las sociedades colonizadas logran tener una independencia geográfica (al expulsar a los europeos de sus territorios), adoptan por la fuerza la lengua impuesta.

Respecto a este hecho, Adalberto Bolaño sostiene que las figuras de poder han pretendido hacer del idioma una de las formas de unificación nacional. Como hemos mencionado, la pluralidad étnica y cultural fue imposible de ocultar en el intento de una fundación unitaria de la nación colombiana; así, tuvo un impacto en la construcción ideológica de igualdad frente a los estándares hegemónicos —pues eran minoría frente a la diversidad—. Sin embargo, como afirma Bolaño: “(...) la utopía fundacional la representan

Caro y Cuervo a través de una idea de cohesión, pureza y corrección de la unidad superior de la lengua, que “simboliza tan cumplidamente la patria” en palabras de Cuervo” (2010, p. 28). Es decir, todas aquellas formas del lenguaje que se escaparan de la escritura y el habla impuestos por los españoles no representaban a la nación.

En ese orden de ideas, la lengua en Colombia también se encuentra atrapada en los ideales racistas instaurados por la colonialidad del poder. Por esto, la escritura que tiene influencia de las lenguas indígenas y africanas en el español sugiere una amenaza para el estándar colonial y, de forma inconsciente, se acepta —sin cuestionar su origen— la percepción social de que corresponden a una deformación incorrecta o inculta de la lengua que fue impuesta. En ese sentido, algunos autores/as afrodescendientes o indígenas pueden recurrir a la inclusión de las variaciones como una forma de reconocimiento y validación de su lenguaje heredado.

El carácter excluyente de este discurso influye en la difusión o valoración de una literatura con tintes orales frente a una literatura apegada al español “correcto”. De hecho, Guardia y Torres en su artículo sobre Helcías Martán y Jorge Artel señalan que: “(...) usan este lenguaje poético que excluye la disonancia periférica de la raza para fracturar el espacio de dominación andina y recuperar la herencia africana” (2020, p. 179). Esto puede interpretarse como el rechazo a las narrativas coloniales o hegemónicas que han invisibilizado o marginado las expresiones culturales afrodescendientes. Al evitar esta “disonancia,” se alejan de las narrativas dominantes que suelen imponer una visión eurocéntrica en América Latina.

Sin embargo, para este trabajo me interesa ahondar en aquellos/as poetas que asumen una postura en contra del canon al incluir elementos de la oralidad en sus poemas. Para

esto, se tiene como referente principal la obra del autor momposino Candelario Obeso⁷. Es importante rastrear las primeras influencias y motivantes de la expresión popular y oral en la poesía afro para poder comprender los poemas seleccionados. Como hemos mencionado, Laurence Prescott fue uno de los primeros investigadores de la poesía afrocolombiana y, sobre todo, de la obra de Candelario Obeso. En su máximo estudio *Candelario Obeso y la iniciación de la Poesía Negra en Colombia* dedica un apartado a la articulación del lenguaje en la obra del poeta, en el que resalta la relevancia simbólica y política de representar el habla popular y la oralidad como una respuesta al canon.

A partir de ese momento sustancial en la poesía afrocolombiana, si intentamos clasificar el lenguaje poético de los/as autores/as y sus obras, podrían dividirse en dos tendencias: la primera, en donde la escritura se limita a las formas “correctas” del español; la segunda, en la que la escritura se fusiona con elementos de la oralidad y cultura afrocolombiana. Por una parte, este hecho no quiere decir que aquellos/as poetas que deciden no incluir algunos rasgos orales en sus obras asuman una postura colonial, ya que, como hemos mencionado, sus poemas replican la imposición desde el mismo discurso; no obstante, no se puede desconocer que, en el mundo de la ciudad letrada, este tipo de poemas tienen más aceptación y legitimación literaria. Por otra parte, los poemas escritos desde la oralidad intentan recobrar precisamente el valor de lo oral, reconfigurando las concepciones de la “alta cultura” en donde el quehacer poético debe mimetizar las obras canónicas.

Por consiguiente, quisiera remitirme al tratamiento de Antonio Cornejo Polar respecto a este fenómeno del lenguaje. En su texto *Sobre Literatura y Crítica Latinoamericana* (1982) menciona reiteradamente el hecho de que la literatura, siendo un producto cultural,

⁷ Si bien la primera aparición del habla afrodescendiente en las letras colombianas se dio con María de Jorge Isaacs, el primer poeta negro en poder expresar el habla de su comunidad fue Candelario Obeso y, por tanto, se considera como el génesis del lenguaje afro en la poesía colombiana.

debe estudiarse a partir de las coyunturas históricas, sociales y culturales. En ese sentido, las distintas sociedades producen cierto tipo de arte y, en particular, literaturas con rasgos particulares. Si bien la ubicación territorial no define la complejidad de las producciones literarias, los sucesos que marcan esos lugares en un tiempo determinado sí influyen en gran medida en las creaciones artísticas que se producen. Por ejemplo, plantea Polar, la historia de Latinoamérica debería imposibilitar cualquier intento de hacer una crítica bajo los mismos parámetros de Occidente, debido a que las posiciones y experiencias de sus autores/as están distanciadas de manera innegable (p. 15).

Por la misma línea de Canclini, aunque con diferencia de enfoques en el término, el crítico peruano plantea el concepto de *heterogeneidad literaria* para referirse a literatura latinoamericana pues, desde su perspectiva, ha sido producida en sociedades heterogéneas e influenciadas por los procesos de conquista y dominación cultural; en este espectro “(...) no puede dejar de reproducir los múltiples niveles de un conflicto que impregna la totalidad de su escritura y dinámica” (1989, p. 15). En ese orden de ideas, su estudio realiza múltiples afirmaciones que nos ponen de cara a la problemática de la invisibilización de la literatura con tintes de oralidad. Así, sostiene que uno de los mecanismos más efectivos que se ha establecido para marginalizar estas obras es la pretendida unidad de una literatura nacional, generando que todo aquello que se escape de la norma sea arcaico o intrascendente (pp. 36-37).

Ahora bien, al Cornejo rechazar las comparaciones o equiparaciones con Occidente y la marginalización de las escrituras heterogéneas, no pretende desconocer que para poder instaurar una crítica latinoamericana que se acerque de forma más consciente a las obras es necesario establecer ciertos puntos de análisis que, en conjunto, permitan la creación de un corpus legitimado. Para esto, propone que las literaturas heterogéneas, incluso desde sus particularidades, deben estudiarse partiendo del hecho de que están influenciadas por un

suceso histórico común: el colonialismo (1982, p. 48). En efecto, cada autor/a asume su obra desde su postura y experiencia individual, pero es irrefutable desconocer la influencia de la pluralidad cultural traducida en heterogeneidad literaria, aun cuando muchos/as intentan negar la existencia del dominio colonial en su escritura. Este planteamiento se puede rastrear de manera más precisa en los/as autores/as afrocaucanos/as que he seleccionado para este trabajo, pues pretenden reflejar con clara intención la resistencia ante la colonialidad del poder por medio de la subversión del lenguaje “correcto”, insertando elementos de la oralidad en los poemas. Así, tanto el discurso como el lenguaje hacen frente a la imposición eurocentrista.

Continuando con el orden llevado a cabo en el primer capítulo, quisiera comenzar el análisis con la poeta afrocaucana Paulina Cuero Valencia. En cuanto a la relación entre decolonialidad y lenguaje, encontré que uno de sus poemas más destacados en este aspecto es *No me hieras*. El poema está escrito desde la voz de un hablante lírico masculino que se dirige a otro individuo, estructurado para resaltar los elementos de la oralidad y del “mal hablar” para crear un discurso de autovaloración frente a la actitud humillante. Así, intenta destacar las cualidades del conocimiento popular y empírico en contraste con el saber académico. Es decir, el sujeto se posiciona desde la igualdad del saber y del vivir por medio de su experiencia y herencia en relación con un “otro” que ha tenido el acceso a ciertos privilegios sociales.

Desde sus primeros versos, el hablante le reclama al otro su comparación peyorativa, valiéndose de una expresión popular que denota altivez y superioridad: “No me mires por debajo de tus hombros / como si no fuera naide / pues quizás yo valgo más que tú” (2010, p. 531). La expresión *naide*, de hecho, hace referencia a lo que en términos del lenguaje se conoce como sociolectos o ejes de variación diastrática; sin embargo, la definición general de este concepto tiene rasgos de clasismo, pues asume que es más común que entre las

clases sociales medias y bajas haya deformaciones del lenguaje, mientras que las altas se apeguen más al español “correcto”. Un claro ejemplo de esto es que, si nos remitimos a la plataforma Google siendo la de mayor acceso a información en la actualidad, la primera definición de sociolecto que aparece es:

Tomemos un ejemplo de sociolecto. Un adolescente argentino de clase baja podría decirle a otro: *“Mirá las llantas de ese guachín: seguro que cuestan un huevo”*. Un joven de otra clase social, en cambio, pronunciará la misma idea de la siguiente forma: *“Mirá las zapatillas de ese chico: seguro que cuestan mucha plata”*.

Términos como *“llantas”* y *“guachín”* y la expresión de *“cuesta un huevo”*, por lo tanto, pueden asociarse a un sociolecto determinado ya que son empleados por un grupo social. (Tomado de: <https://definicion.de/sociolecto/#:~:>.)

Si bien puede parecer irrelevante o una fuente poco confiable, los medios masivos de comunicación y de información influyen y perpetúan las líneas de pensamiento en esta época. Aunque es innegable que hay variaciones lingüísticas entre las clases sociales, aún se asumen como un motivo de humillación o degradación de las clases populares. Es decir, las clases altas, al tener una postura social más legitimada, se reconocen como dominantes y correctos en su habla. Por el contrario, el lenguaje popular o coloquial todavía se asocia a una condición de clase que fomenta en la sociedad el binarismo entre culto e inculto. Por esto, las comunidades que tienden a conservar los dialectos o, en este caso, los/as escritores/as que reflejan la oralidad, son clasificados en la categoría de incultos, atrasados o populares con una intención denigrante.

Por consiguiente, el poema resalta la tendencia de la alta cultura por reafirmar su superioridad a través del uso refinado del lenguaje: *“No vengas a impresionarme / con esas palabras raras / y tu hablaito bonito”*. En contraposición, el sujeto reconoce su carencia de una educación académica y privilegiada, pero no lo asume desde una perspectiva inferior o

humillante, sino como un hecho que, como bien sabemos, es causa de las limitaciones económicas y sociales de ciertos sectores marginalizados del país: “No vengas aquí a decime / que yo no sirvo pa naa / yo ni entré a la universiá, y quizá no se lee” (2010, p. 531). En este poema, además, es importante que las palabras orales y los ejes de variación lingüística no están marcados con ningún tipo de tipografía o recurso distintivo (comillas, cursivas, negrillas, etc.) sino que se funden con el español estándar en un acto de normalización; en realidad, la autora se vale de las tildes para marcar uno de los acentos característicos de las comunidades afro.

Por consiguiente, continúa con la revalorización del saber popular y empírico mediante el cual gran parte de la población colombiana se ha educado. Asimismo, hay que tener en cuenta los parámetros de desigualdad en cuanto al acceso de la educación de las poblaciones racializadas (como los afros e indígenas), al punto de que el gobierno ha abierto proyectos de escolarización específicos para las personas pertenecientes a estas etnias⁸. Sin embargo, como lo resalta el poema, los esfuerzos de equidad no han sido suficientes y algunos individuos se mantienen en el espectro del saber popular: “Pero no hay mejor escuela / que la escuela del saber, / la escuelita de la vida, / la escuelita a la que juí”. Aun así, el poema no asume una actitud de denuncia ante esta realidad, sino que pretende reconfigurar la idea colonial respecto a que la única forma válida de conocimiento es la académica: “No vengas a despreciá, / lo que te puedo brindá, / pues no son cosas lujosas, / ni muy finas, ni muy sabrosas, / pero las doy con amor” (2010, p. 531).

Por la misma línea, en palabras de Mojica esta escritura responde a la “(...) heterogeneidad lingüística del texto, las variaciones y los registros del español modulado por las clases populares en el continente americano, [que] configuran un nuevo proyecto de identidad cultural, híbrido y supranacional (2000, p. 73). Es decir, al incluir la oralidad y los

⁸ Me refiero, por ejemplo, a los cupos de condición de excepción en las universidades públicas.

dialectos en el texto se establece una representación de la identidad cultural de las comunidades afro. El lenguaje, entonces, constituye una de las estrategias de enunciarse como parte de la cultura popular y, al mismo tiempo, reivindicar los elementos que la componen. Así, el hablante lírico reconoce la ventaja social de los individuos que sí han tenido la posibilidad de una educación académica, pero esta aceptación no significa un motivo de humillación o inferioridad: “Usted puede sabé mucho, / los libros se lo enseñaron, / pero envidia yo no siento, / porque eso también lo conozco” (2010, p. 532). El sujeto poscolonial se pone en paralelo con el Otro que lo intenta reducir a las categorías de inculto para exigir una posición de igualdad.

Para concluir, la autora orienta su poema hacia la noción de resistencia y lucha de las comunidades afrocolombianas. A pesar de las condiciones de desigualdad que ya hemos enmarcado, los individuos crecen y se configuran a través de la noción de resistencia y denuncia —este punto lo exploraremos más a fondo en el tercer capítulo— y, una manera de lograrlo es revirtiendo los discursos peyorativos de la colonialidad: “Porque la tierra es testiga / de mi lucha y mi sudor, / pues me vio dejá de ser niño / pa volverme too un señó” (p. 532).

En ese sentido, podemos afirmar que el lenguaje corresponde a uno de los saberes aprendidos de la cultura popular o afro y que, por tanto, al representarlos por medio de la hibridez se inscriben en un discurso identitario y de fortaleza: “Lo he aprendido día a día / de un erro, tras otro erro; / me lo ha enseñao el sol, / me lo enseña la naturaleza, / aunque ella no tenga voz” (p. 532). Estos versos, al remitirse a la naturaleza como vínculo de aprendizaje, se apegan a la herencia africana que, como han resaltado muchos estudios, se encuentra ligada fuertemente a la identidad en relación con su entorno natural, pues es el espacio en donde se desarrollan los individuos que después tendrán que enfrentarse a las imposiciones de la ciudad letrada o la alta cultura. Finalmente, el hablante lírico concluye con una petición de

igualdad frente al Otro que pretende humillarlo: “Por eso so carajito / doblégate un poquitico / porque vos no sois más que yo” (p. 532).

Para dar continuidad al orden analítico que he desarrollado en el primer capítulo, el siguiente poema en el que quisiera ahondar pertenece a la poeta María Dolores Grueso Angulo titulado *Río Patía*. En este poema, el concepto de *hibridez* se distancia un poco de lo planteado por Néstor Canclini para retomar la importancia del mestizaje como influencia esencial en la construcción identitaria, cultural y social en Latinoamérica. Si bien en este poema no se encuentra la incidencia del lenguaje híbrido o popular (a excepción de algunos versos específicos que nombraremos más adelante), sí se evidencia la intención de la poeta por acentuar la pluralidad étnica como fuente de la identidad latinoamericana y afrocolombiana.

A diferencia de los poemas que he analizado en los apartados anteriores, este poema no está enunciado a través de un/a hablante lírico/a, sino que la autora elige utilizar un recurso que es repetitivo en la poesía afrocolombiana; así, la voz poética está representada por un elemento de la naturaleza muy significativo para las comunidades afro: el río. La temática de la naturaleza y el medio ambiente en la literatura afrocolombiana ha sido un tópico de estudio recurrente entre los distintos críticos. En especial, me interesa resaltar los aportes del teórico Lawo-Sukam, pues ha dedicado múltiples artículos a la poesía afrocolombiana en relación con la ecocrítica.

Para él, la ecocrítica en la literatura no puede estar definida únicamente por la representación de la naturaleza y el medio ambiente como un espacio de esparcimiento, de meditación o de calma, sino que, al menos en los sujetos distanciados del entorno urbano, corresponde a una parte significativa de la configuración identitaria por la importancia sociocultural, económica y política que significa para sus comunidades. Así, plantea una perspectiva para asumir el tratamiento de la ecocrítica en la literatura:

El tratamiento de la temática de la naturaleza en el marco ecocrítico da una dimensión nueva a la tradición literaria. La naturaleza no constituye solo un “locus amenus”; un espacio (idealizado) de gozo, de tranquilidad como lo definen los clásicos (...) sino también una entidad que debe ser protegida y mantenida por su importancia tanto socio-económica y política como cultural. (2008, p. 38)

En ese orden de ideas, los elementos de la naturaleza constituyen un símbolo más allá de la calma a la que tradicionalmente se los asocia. En el caso de los poetas afrocaucanos —y, en general, del Pacífico—, la inclusión de elementos naturales corresponde al entorno de crecimiento de ellos/as. La mayoría de los/as escritores/as que he seleccionado para este trabajo han pasado gran parte de su tiempo en ambientes rurales. Es un claro ejemplo la poeta Maria Dolores Grueso Angulo, que nació y pasó su infancia en el municipio de Guapi, un sitio en el que predomina el agua, la fauna y la flora. En ese sentido, la naturaleza adquiere un sentido de sustentabilidad, unión, recurso popular, etc.

Para retomar la idea inicial, la autora cimienta su poema a partir de un hablante lírico que corresponde a uno de los puntos de unión entre diversas comunidades. Así, comienza presentándose a sí mismo ante el lector: “Soy un cuatrillizo / en el macizo colombiano nací un día / con Caquetá, Cauca y Magdalena / y yo soy el Patía” (p. 2009, p. 168). Es decir, el agua se plantea como agente integrador de comunidades, la naturaleza como una forma de conexión entre culturas distantes, pero que conforman la unidad regional por medio del cruce del río. Por consiguiente, el río nos cuenta la historia de distintas poblaciones étnicas que se han fundado a las orillas de su cauce: “(...) indígenas, mestizos, afros / en mi ribera con afán / han plantado ranchos, fincas” (p. 169). Estos versos asumen que, sin importar la categoría racial de los sujetos —respondiendo a la tríada característica de Latinoamérica— todos, en sus respectivos grupos, se han fortalecido como sociedad gracias a los suministros del entorno natural.

Por la misma línea que hemos mencionado en otros poemas, los discursos de la colonialidad en la poesía afrocaucana se encuentran vinculados por la noción de resistencia. En este poema es interesante que esta postura se enuncia desde la comunión de los grupos étnicos de Colombia: “(...) han gritado libertad. / del sur, al norte del litoral / uniendo nuestros esfuerzos / contando historicidad, tradición” (p. 169). Se refiere, entonces, a los procesos de independencia frente a las imposiciones españoles; para la autora, las distancias raciales perdieron relevancia para dar paso a una totalidad colombiana: en este poema, el mestizaje no se correlaciona con los discursos racistas, sino que se concibe como una riqueza cultural y un sinónimo de fortaleza nacional.

Desde otro punto de vista, el discurso de reconocernos como una nación mestiza puede caer en un intento de anulación de la pluriculturalidad y, por tanto, de la existencia de grupos étnicos diferenciados. En páginas anteriores he mencionado que uno de los impedimentos de la constitución de un país unificado era la masividad de comunidades culturales y étnicas diversas y distintas entre ellas. En ese sentido, el intento de totalizar la experiencia de estos grupos en función de compactarse en una gran Colombia puede resultar problemático, ya que desconoce los procesos históricos que han influenciado en la forma de pertenecer a la sociedad. A un nivel comparativo, resultaría siendo el mismo mecanismo de unificación que intentaron los europeos con las distintas poblaciones de África en la colonización. Por ende, el poema de María Dolores Grueso podría estar replicando la ideología nacionalista sin tener en cuenta la carga racista y segregativa que este conlleva.

Sin embargo, en otro punto de vista, como menciona Mojica: “(...) el problemático asunto de los sujetos híbridos y de una escritura radicalmente heterogénea que fragmenta y vuelve poroso el discurso de la modernidad en regiones con una larga historia colonial” (2000, p. 67); es decir, incluso cuando entre indígenas, afros y mestizos hay disimilitudes innegables en cuanto a las condiciones sociales, políticas y culturales —bien es sabido que, en

la escala jerárquica implantada por la colonialidad del poder, los mestizos están en una posición social más digna—, las comunidades latinoamericanas comparten una historia común que tiene su inicio en la colonización española y portuguesa. A pesar de la complejidad identitaria que significó para los sujetos poscoloniales este hecho —que se traduce en un discurso *poroso*—, para la autora María Dolores es posible ubicar un punto de encuentro común en relación con la necesidad de resistencia.

Aún así, es necesario recalcar que la intención comunicativa de unificar todas las comunidades con el mismo objetivo de libertad nacional es peligrosa, en cuanto no reconoce las experiencias significativamente distintas de cada grupo cultural. Incluso cuando el poema pretende el borramiento de las categorías étnicas como un mecanismo de comunión social, descuida el hecho de que esta estrategia es la forma de agencia de la colonialidad del poder. El ignorar la evidente diferencia histórica entre las poblaciones no es una estrategia de superación o sanación, sino un desconocimiento del pasado que ha marcado a los afrodescendientes, a los indígenas y a los mestizos de forma diferenciada. En ese sentido, un planteamiento más efectivo puede ser el estudio y la expresión de las múltiples agrupaciones que se formaron en la colonización y que han coexistido desde entonces, teniendo en cuenta sus particularidades, cercanías y distancias.

Finalmente, la escritora enmarca la sustancialidad de la poesía y la música en la representación histórica de las experiencias poscoloniales: “(...) recitando mil poemas / muchas canciones de amor / llevamos la producción / con mucha fe, afecto y ternura” (2009, p. 172). En este poema, la existencia del mestizaje como resultado del proceso colonialista no significa un desconocimiento o degradación de los afrocolombianos, sino que pretende evidenciar el pasado compartido que modificó cultural y socialmente las distintas comunidades. Así, cierra su poema incluyendo un verso que se remite al habla popular: “(...) y novedosas expectativas / de convivencia, paz y desarrollo / pa’ todita la región” (p. 172). Al

concluir su poema con un elemento de la oralidad como un imperativo a generar un vínculo entre las etnias para alcanzar un bien común: romper con los discursos y las agencias de la violencia y la colonialidad del poder.

A continuación, profundizaré en el poema *Alas de libertad* del autor Elvio Cáceres, en el que se evidencia la conexión entre poesía-música-resistencia en armonía con la hibridación cultural de la poesía afro. Un acuerdo común entre la crítica es que la manifestación del lenguaje musical en la poética afro es una forma de recordar y reconfigurar el pasado como un símbolo de resistencia, pues la música en relación con la poesía ha sido una característica frecuente en los/as escritores/as. Además, la evolución musical de las comunidades afro ha sufrido hibridaciones en relación con la historia de la esclavitud y la explotación, dando nacimiento a expresiones como el jazz o el blues.

Para iniciar, el escritor en su poema pretende mostrar cómo las diferentes influencias musicales han configurado la percepción vital de los sujetos poscoloniales. Es decir, plantea la representación musical como un elemento de resistencia y unidad de las comunidades afro. Así, el poema comienza señalando dos géneros musicales que han sido considerados a lo largo de la historia como representativos de los afrodescendientes (el blues y el jazz): “Desde niños aprendieron / el Jazz y el Blues / y por eso aprendieron / a valorarse entre sí” (2019, 121).

Para comprender la relevancia de la música en relación con la identidad y la resistencia afro entendido como un proceso de hibridación cultural, es pertinente evocar los inicios de los géneros. De acuerdo a la mayoría de críticos musicales, el movimiento que legitimó el jazz y el blues en la cultura afro corresponde al *Harlem Renaissance*. De acuerdo con Alice Walker y Gayl Jones:

Los historiadores ubican el *Harlem Renaissance* en la década que se extiende entre 1919 y 1929. Los disturbios raciales ocurridos durante el llamado “Verano Rojo” de

1919, en el que murieron asesinados más de trescientas personas negras en diversas ciudades de Estados Unidos, propulsaron la unión de la comunidad intelectual y artística para combatir el racismo imperante en todo el país (2015, p. 117).

Esto significa que, desde sus inicios, el movimiento musical afro tuvo su génesis en una cuestión política y social que pretendía hacer frente al racismo estructural. En un nivel discursivo, esto permite que algunas comunidades afrodescendientes se hayan identificado y respaldado en el blues y el jazz musicales, pues tienen un sentido de libertad al haber nacido como una respuesta a la opresión colonial.

Respecto al jazz, Salvador Rodríguez menciona que: “El jazz, no sólo es una confluencia de manifestaciones artísticas de diversas culturas, también sirve como reflejo de las problemáticas sociales en auge” (2015, p. 78). Y, en relación con el blues este autor afirma que: “El blues son medios para expresar tanto estados de ánimo individuales como la visión del mundo o la actitud frente a la vida de una colectividad y contribuyen a perfilar un sentido de identidad como pertenencia a una comunidad”. (p. 41). Es decir, la actitud poscolonial se encontraba implícita en la creación del jazz y el blues en sí mismos. Por tanto, no es gratuito que sean una referencia en la poesía afrocolombiana.

Ahora bien, incluso cuando estos géneros se afianzan en la comunidad afroestadounidense —y, posteriormente, en la afroamericana— a partir del movimiento del *Harlem Renaissance*, en realidad surgen en el periodo de la esclavitud. De hecho, muchas manifestaciones musicales relacionadas con el jazz provienen de los cantos de trabajo de los es-clavos, conocidos como work songs, que acompañaban las extensas y agotadoras jornadas de las plantaciones⁹. Este hecho explica por qué el jazz o el blues se constituyen como formas musicales híbridas, pues nacen como una forma de comunicación entre los afrodescendientes esclavizados en las plantaciones de algodón de Estados Unidos. Por esto, es

⁹ Información tomada de: <https://www.jazzitis.com/articulos/la-herencia-africana-68-la-musica-los-esclavos/>

una mezcla de sonidos que se conjugan en una sola melodía: es la experiencia de distintas poblaciones africanas. Asimismo, respecto al blues, Piñero expone que, a pesar de la opresión, el blues nace en el sur de Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, con una fuerte influencia de *himnos, espirituales, work songs, slave shouts, field holler y las baladas europeas*, entre otras (2015, p. 14).

El establecimiento de estos géneros como producto de una hibridación cultural que evoca el pasado colonial se explora en el poema *Alas de Libertad*, cuando el autor escribe que: “Los niños negros / No entendían el porqué / de la esclavitud / Pero sí el de la música / Tenía y tiene ella / alas de libertad” (2019, p. 121). Esto puede referirse a que, incluso cuando las personas más inocentes no alcanzan a comprender las motivaciones injustificadas de la esclavización encuentran en la música un elemento de identificación con sus ancestros y una liberación de las consecuencias de la opresión histórica. Además, el poema establece la función social y política de la música no como un hecho reciente o caducado, sino como una manifestación que se ha transmitido a lo largo de los años.

Finalmente, el autor se refiere a la historia de estos géneros musicales como el origen de una comunidad diversa que se unificó por causa de la diáspora. En ese sentido, el jazz y el blues se representan en este poema como una hibridación cultural por su origen, en el que se fusionaron distintas voces de distintas sociedades para formar una manifestación artística de resistencia y motivación ante el poder que los violentaba: “Y allá en la hacienda / Del amo en Mississippi / El algodón crecía: / ¡Al ritmo y al swing de los cantos negros!/ Afroamericanos” (p. 121). Además, es interesante que el autor se remita a un fenómeno artístico que surgió y se estableció principalmente en Estados Unidos, pero que tuvo su influencia en múltiples comunidades afrodescendientes —entre ellas las de Latinoamérica—. Como han declarado algunos críticos, sin la intención de caer en esencialismos, las comunidades afrodescendientes comparten una experiencia diaspórica y reflejan el pasado colonial que los motivó a la

formación de este tipo de manifestaciones culturales que asumen una postura de reivindicación.

El siguiente poema pertenece al autor Fernando Maclanil, denominado *Lo que dice una mujer india* —que, de hecho, sigue la misma fórmula de su poema analizado en el capítulo anterior—. Desde mi punto de vista, lo más destacable de este poema es el reconocimiento de la relación entre las poblaciones indígenas y las afrocolombianas. Incluso cuando la experiencia histórica del colonialismo fue distinta en tanto que los primeros sufrieron una invasión de sus territorios mientras que los segundos fueron secuestrados de los suyos, ambas comunidades guardan un pasado común que tiene sus raíces en la imposición europea. En ese sentido, es interesante que un poeta afrocolombiano decida hacer un poema tomando como voz lírica a una mujer indígena, pues señala unas formas de opresión compartidas.

En un primer momento, el poema sugiere la multiplicidad étnica que se funda en América como producto del periodo de la conquista. Además, la mujer indígena se postula como dominante de ese territorio, como la comunidad originaria que se constituyó en el continente: “Mira esa América negra, esa América blanca, / esa América Mulata, esa América trigueña, / esa América de extranjeros, míralas: están bajo mis pies” (2009, p. 329). Sin embargo, es necesario tener presente que las categorías étnicas no surgieron sino hasta la colonización, cuando los invasores descubrieron una diferencia física con la que justificarían la consiguiente opresión epistemológica en todos los campos sociales. De acuerdo con Pedro Garzón López: “(...) la colonialidad del poder no sólo consistió en ponerle nombre a los sujetos o a las cosas, implicó un proceso mucho más profundo para justificar la imposición de una “gramática cultural” que se institucionalizó en práctica cotidiana” (2013, pp. 309-310). En ese sentido, la agrupación de las comunidades por razas fue la primera agencia de la colonialidad del poder.

En un segundo momento, el poeta utiliza el recurso de la memoria para ubicar el poema en el contexto del colonialismo para marcar sus consecuencias, destacando el momento del viaje de los europeos y su llegada al continente americano. Entre otras cosas, exalta el territorio indígena al nombrarlo como “valles edénicos” —un adjetivo particular que tiene su fuente en la religión impuesta por Europa—: “Antes que ellos pisaran estos valles edénicos / después de navegar tierra marina por largos meses” (2009, p. 329). Por consiguiente, menciona algunas de las manifestaciones de la colonialidad del poder: “(...) no tenían en mis hombros estas dos aves moribundas, / esta miel extraña en mi boca que llaman Castellano, / esta maldición por borrar a la fuerza mis dioses” (p. 329).

Así, destaca el problema de la opresión eurocéntrica a través de la imposición de dos “aves moribundas”: la lengua —al marcar el español como algo extraño y ajeno— y la religión —al olvidar los diferentes dioses de las culturas indígenas para reconocer como único al dios del catolicismo—. En términos de Garzón, esto responde a que: “(...) la concepción “occidental” o el “eurocentrismo” es un componente cultural cuyo sustrato epistemológico ha pretendido universalizar y naturalizar la concepción del mundo” (2013. p. 307). En ese sentido, es posible afirmar que las comunidades indígenas y afro experimentaron procesos de dominación similares, pues sufrieron las mismas estrategias coloniales del poder europeo. Esto se refleja en cuanto un poema afrocolombiano está en la capacidad de cuestionar por medio de su poesía un acontecimiento histórico que transformó a múltiples culturas en beneficio de una sociedad imperial. Sin tener la intención de caer en un esencialismo, los pueblos indígenas y afrodescendientes pueden dialogar, desde sus particularidades, en un ejercicio de memoria y reivindicación.

A continuación, la mujer expresa la violencia tanto física como territorial de los invasores. En la actualidad, es bien sabido que los colonizadores se valieron de los recursos naturales y de la fuerza de trabajo de los indígenas y los afrodescendientes para cimentar la

formación de la nueva sociedad colonial. En este proceso, la dignidad humana y el entorno natural fueron explotados y asumidos para el uso en beneficio de los europeos. Además, en las comunidades indígenas la naturaleza era privilegiada al ser la base de la conformación de su sociedad: era valorada como el fundamento principal de su existencia —de hecho, muchos/as de sus dioses/as hacían alusión a elementos del ambiente—. En ese orden de ideas, la actitud imperialista de arrasar con el respeto por los humanos y el medio ambiente es sancionada por la epistemología indígena, pues representa un aspecto esencial de su establecimiento como cultura: “(...) esta cicatriz tejida por un cuchillo en mi mejilla / tatuando el beso del oprobio, / ni este puñado de arena que devoró inmensos bosques. (...) Todo el agua de las cataratas, toda la selva, / era la nacionalidad de mi agua” (p. 2009, p. 329).

Finalmente, la voz lírica sostiene una actitud de revalorización frente a la humillación a la que fue sometida su comunidad durante el periodo colonial. Para hacerlo, se remite a un símbolo cultural que es común entre las distintas sociedades indígenas: “Soy hija del maíz, no del barro como tú” (p. 329). En la cuarta Conferencia Internacional de los Pueblos Indígenas del Maíz, Carmen Lozano, líder indígena del Ecuador, menciona que: “[el maíz] Además de sostener nuestra cultura, es una planta sagrada, en la semilla está el conocimiento, la historia, la identidad, la poesía, el canto, el trabajo colectivo y la defensa de nuestra tierra y territorio” (2019). Es decir, la planta no es sólo concebida como un producto alimenticio, sino como una representación de la virtud, de la cultura, de la dignidad de los/as indígenas. Por esto, el autor Fernando Maclanil se vale de este recurso para hacer un paralelismo entre la fortaleza ancestral (reflejada en el maíz), frente a la impureza y maldad de los colonizadores (nombrados como hijos del barro) para rematar con una imagen visual de gran poder discursivo: “(...) por eso bajo la lluvia de la avaricia / no temo perder mi forma” (p. 329).

En conclusión, este poema se preocupa por representar el conflicto enunciado por Garzón cuando afirma que: “(...) el ser indígena, negro o mujer constituyó una identidad

definida desde un punto de vista despectivo y denigrante, cuestión que a la postre se convirtió en un medio efectivo de control” (2013, p. 321). El poeta afrocaucano se encarga de plasmar la heterogeneidad cultural presente en América Latina a través de la creación de un poema que tiene como voz lírica un personaje del género opuesto y de etnia diferente. Esto podría demostrar que, incluso con las singularidades de cada comunidad, se encuentran puntos de contacto en la experiencia colonial. Al poder compartir y reconocer las atrocidades de la conquista, los/as autores/as asumen una colectividad que intenta hacer frente a la colonialidad del poder. Es decir, el discurso no se propone desde una marcada diferencia entre las sociedades colonizadas, sino desde la comunión que permite reconstruir la percepción de los sujetos poscoloniales.

Para concluir este capítulo, quisiera presentar el extenso poema *África* de Tulio Guillermo Diuza. Este poema, a diferencia de los otros, funciona como una contraposición de la escritura y la cultura híbrida que he resaltado en este apartado. Por ende, es una exploración de la otra cara de la manifestación poética de los/as escritores/as afrocolombianos/as: aquella escritura que, a pesar de estar impregnada por el estilo occidental, pretende subvertir el discurso a través de la lengua impuesta. Es decir, si bien los versos de Diuza están influenciados por la estilística europea más que por la autóctona, no deja de estar orientada al restablecimiento de la identidad y a la recuperación del pasado como una forma de denuncia. En ese orden de ideas, considero que este poema es una evidencia de la hibridación y la fragmentación identitaria que es característica de la poética afrocaucana, ya que tiene una intención poscolonial a través de una escritura plenamente colonizada.

A modo de contextualización, el poema se encuentra enunciado por un yo que le canta al continente africano utilizando la personificación. Desde el comienzo, el poeta se apropia del lugar de origen que le fue negado en el proceso diaspórico: “Eres mi sueño cotidiano / mi orgullo derrotado / mi vientre congénito” (2022, 181). Así, la voz lírica rememora con

nostalgia el pueblo perdido tras la colonización. Por consiguiente, convierte el territorio africano en la figura de una mujer, dándole características que parecen oponerse (“Eres esbelta y retraída”) y que se asemejan a la tendencia romántica que adoptaron muchos poetas latinoamericanos influenciados por Occidente: “Tu pelo es tan suave como la espuma de los mares / tus dientes son perlas que brillan desde lejos / ¿Y qué decir de tus senos? / Son como velas izadas cuando arrecia la tormenta” (2022, p. 181).

En ese orden de ideas, este exceso de figuras literarias (comparación, metáfora, prosopopeya) responden a la herencia poética de la literatura occidental. Es decir, si bien el afán de la ornamentación y la altivez de las imágenes con tintes románticos se funda en la poética europea, por los mismos procesos de hibridación cultural muchos de los/as poetas de Latinoamérica se vieron atraídos por el estilo de la pretendida “alta cultura”. En ese sentido, la obra del escritor Tulio Guillermo Diuza responde a la tendencia de preservar los parámetros occidentales de escritura. De hecho, más adelante incluso realiza comparaciones del continente (transformado en la imagen casi divina de una mujer) valiéndose de referencias literarias puramente occidentales, un recurso muy usado por los/as poetas europeos/as: “¿Y qué decir de tus labios? / Fuego de Prometeo que libera las pasiones” (p. 181).

Sin embargo, su elección estilística no compromete la potencia del discurso que pretende transmitir. Como he mencionado, sus versos hacen frente a la dominación de la colonialidad del poder al rescatar la memoria para denunciar el racismo del presente. Por ejemplo, en el verso anterior, el hecho de que mencione a un personaje de la epopeya occidental, no elimina la intención del mensaje: un símbolo que postula a África como liberadora, como desafiante del poder que niega el conocimiento. Sin embargo, no podemos desconocer que la escritura tan apegada a la estandarización canónica de Europa, puede resultar imitativa y anticuada teniendo en cuenta la potencia poética que pretende.

Por consiguiente, el poeta traslada radicalmente el discurso de su poema: da las pistas de lo que será la conclusión a la que llega el hablante lírico tras su ejercicio de rememoración. Además, expone la violencia del colonialismo por medio de la metáfora de la violación de una mujer: “Aunque fuiste violada, así te quiero, / porque eres mi vida, más no mi deseo” (2022, p. 181). A continuación, es pertinente recordar un planteamiento anterior respecto a la dominación epistemológica de la colonialidad del poder: la dominación eurocentrista es tan fuerte que invadió la visión que tenían las personas afrodescendientes de sí mismas. Como consecuencia del poder colonial-racista, muchos individuos llegaron a asumir como verdad la inferioridad social que les era asignada, lo que los llevaba a una dislocación de su identidad en donde negaban su ascendencia. Este hecho es retratado en el poema:

Si te contara: / en los tiempos en que anduve a la deriva, / mirar mi piel horror me
 producía / y fueron los días que negarte quise / Entonces, / mi mente iluminada por el
 fuego occidental / me hizo sentir pequeño y ridículo / ante hombres que al igual que
 yo / eran una mezcla de carne y hueso. (p. 182)

Entonces, el poema introduce su desenlace por medio de una introspección de la voz lírica, en donde reconoce y resuelve el conflicto de su identidad —recogiéndose en la postura de Hall que se planteó en el primer capítulo—. Si bien tiene que buscar en su pasado para poder entender su presente, no puede retornar al ceder ante la nostalgia, sino que debe reconstruirse: “Sé que soy de ti, / producto de tus ruinas y combates / pero no puedo regresar a ti. / Lejos de ti nací por infortunio / ¡Aquí estoy puliendo mi sendero!” (p. 182). En ese sentido, a pesar de que se alimenta de la historia de sus ancestros, comprende que su posición actual es distinta, que tiene la posibilidad de libertad que alguna vez fue negada: “Estás inerme, pero siempre vences / no importan los cruentos genocidios; / tu dolor es bandera que se iza” (p. 183).

Finalmente, concluye con un discurso de resistencia frente al poder colonial con la consigna de conservar la memoria en el lugar al que ahora pertenece. El poeta reconoce que es descendiente de África y que el pasado de sus ancestros marca el presente racista que lo golpea. Por tanto, se apoya en el discurso de libertad al reconocer el sufrimiento de las personas esclavizadas, al mismo tiempo que asume la labor de revalorizar a su etnia: “(...) mientras tus hijos defienden tu existencia. / Tu sangre seguirá siendo la mía / tu llanto para mí es la misma muerte / de tu selva salí como un esclavo / y a donde vaya llevaré tu canto” (2022, p. 183). En ese sentido, es posible afirmar que incluso cuando Tulio Diuza se apega a una estética occidental, transgrede la colonialidad del poder por medio del discurso poscolonial, subvirtiendo la dominación desde la conciencia identitaria que lo postula como perteneciente a una comunidad que lo antecede. Así, la hibridación cultural se refleja en tanto contempla su condición diaspórica como fundamental en su posición social.

Por ende, es posible concluir este capítulo afirmando que la hibridez cultural se refleja de distintas maneras en la poética afrocaucana: desde el lenguaje mismo hasta el campo discursivo. La creación literaria de los sujetos poscoloniales contiene unas aristas particulares que los lleva a responsabilizarse de la memoria ancestral, para así lograr una voz de resistencia y reclamo frente a los parámetros racistas establecidos por Europa. Como he analizado en los dos capítulos, los poemas de los/as escritores/as se orientan a la reivindicación de la etnia afro en paralelo con un Otro que los ha humillado y violentado durante siglos y, aún más, insisten en la necesidad de un estado de igualdad entre los diversos grupos culturales. Esta postura imperativa es, precisamente, lo que trataré en el tercer capítulo para culminar el análisis de los poemas escritos por autores/as afro del departamento del Cauca.

Capítulo III: la Resistencia Cultural en la Poesía Afrocaucana

En este último apartado, me interesa ahondar en la noción de resistencia cultural que se presenta en el discurso de los/as autores/as a través de sus poemas. Como se ha evidenciado en los anteriores capítulos, esta investigación está orientada por una postura decolonial que se refleja en cierta parte de la obra de los/as poetas afrocaucanos/as. En ese sentido, considero fundamental aproximarme al análisis de la postura contrahegemónica que se vislumbra en algunos de los poemas. Para esto, es necesario establecer el concepto de resistencia cultural.

De acuerdo con Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000), el término se relaciona, evidentemente, con la existencia de las relaciones de poder en la esfera social. Es decir, la tensión entre unos grupos opresores y unos grupos oprimidos puede generar la acción de resistencia. Sin embargo, el autor no pretende esencializar todas las formas de poder, pues reconoce que el sometimiento se ha establecido a lo largo de la historia de distintas formas —laboral, emocional, cultural, sexualmente etc—. Aun así, afirma que si las estructuras de dominación operan de manera similar, las estrategias de resistencia podrían equipararse (p. 19). Por lo tanto, si bien no ahonda en el colonialismo europeo en África, presenta algunos puntos sobre la resistencia que pueden movilizarse a la cuestión que nos compete.

En ese orden de ideas, quiero centrarme en el capítulo *Una saturnal de poder, la primera declaración pública del discurso oculto*, en el que se refiere al momento en el que los individuos deciden hacer público su descontento por medio de discursos simbólicos: “(...) un acto único de insubordinación pública exitosa perfora la superficie uniforme del aparente consenso, que es un recordatorio visible de las relaciones del poder subyacente” (p. 242). Desde mi punto de vista, la creación y publicación de los poemas que se presentan en este apartado corresponde a una forma de resistencia por su intención de manifestar su reclamo frente a un racismo estructural latente. La poesía, en ese sentido, funciona como una forma de resistencia en cuanto desafía los parámetros racistas de la colonialidad del poder.

En consideración a lo anterior, es valioso el aporte de Raussert respecto al término en la presentación del libro *Afros al frente: racismo, resistencia y lucha*, debido a que relaciona el concepto con la problemática colonial, en el cual menciona que:

La resistencia, en nuestro enfoque, se entiende cognitiva, afectiva, estética y políticamente: conforma la vida cotidiana, la respuesta emocional al entorno y al racismo, la producción estética y el activismo político de individuos, grupos y comunidades afrodescendientes. La lucha referida en el título del libro denota, por un lado, la lucha cotidiana contra las manifestaciones de racismo y, por otro, señala formas más radicales de los actores negros en las relaciones sociales, jurídicas, políticas y artísticas con el racismo. (2024, p. 12)

Desde su punto de vista, la resistencia cultural se postula a través de la lucha activa en todos los campos frente al racismo estructural. Así, valoriza las acciones —tanto sutiles como radicales— de las comunidades afrodescendientes por instaurar una postura frente a una problemática que las ha marginado durante siglos. Entonces, podría afirmarse que la expresión poética que denuncia la permanencia de la colonialidad es una forma de resistencia

cultural y, por tanto, conlleva un discurso político y estético que pretende afectar las estructuras hegemónicas al ser visibilizado y publicado.

En los distintos poemas que se exploran, la resistencia cultural se manifiesta a través de un reclamo hacia un ‘tú’ que, en términos simbólicos, se podría identificar como la colonialidad del poder en sí misma. En ese sentido, la voz poética despliega una serie de circunstancias históricas y sociales que ponen en evidencia el arraigo del eurocentrismo en las sociedades contemporáneas. Desde mi punto de vista, estas creaciones literarias pueden entenderse como una forma de resistencia cultural, pues significan una exposición pública de los criterios racistas que permanecen gracias a las estructuras del poder dominante. Así, siguiendo la línea de Scott, lo/as poetas incurren en un acto público de resistencia en el que toman la vocería de una comunidad oprimida; este acto, ejecutado en plena conciencia, aporta al establecimiento de un orden social distanciado de la colonialidad del poder.

Un aporte valioso recogido en el libro *Cultura y resistencia cultural: una lectura política* (1985) en las nociones de lucha y resistencia cultural corresponde a Amílcar Cabral —revolucionario e independentista de Guinea-Bissau—, en donde menciona que: “Debemos limpiar de nuestra tierra toda la influencia nociva de la cultura colonial. Y el primer acto de cultura que debemos hacer en nuestra tierra es el siguiente: la unidad de nuestro pueblo, la necesidad de luchar” (p. 89). Para él, los criterios racistas del eurocentrismo deben ser erradicados de la sociedad y, por tanto, el primer paso para alcanzarlo es la conformación de una unidad. Por la misma línea, en los poemas se encontrará una invitación constante a los demás individuos afrodescendientes por unirse a su lucha, por acompañarse en comunidad, por rechazar el racismo y por asumir una actitud esperanzadora respecto al futuro que están construyendo.

Para comenzar el análisis, quisiera ahondar en el poema *Fraternidad* del autor Tulio Guillermo Diuza. Desde el título mismo, entendemos que esta composición se propone luchar

por el reconocimiento de la igualdad y de la dignidad en sociedad. Asimismo, se rige por una estructura en donde el hablante lírico se dirige a un “tú” desconocido —la noción del Otro que hemos explorado en esta investigación— al que reclama por su postura racista: “Me diste “libertad”, mas no la vida / porque atado seguiste a tus prejuicios, / me miras con desprecio a cada instante / para ti mis conquistas son ofensas” (2022, p. 148). En estas primeras líneas el poeta denuncia la permanencia de la colonialidad del poder en el imaginario hegemónico.

Por consiguiente, enumera algunos de los estereotipos que se fundaron en el colonialismo: “Para ti soy perezoso y bullanguero / cargador de maletas, barrendero / chef de cocina, salsómano / tu chofer obediente / y el hombre que te genera desconfianza” (p. 148) De acuerdo con Romay Zuleica, miembro del grupo de trabajo CLACSO, el prejuicio de considerar a las personas afrodescendientes como perezosas radica, en primer lugar, en la noción utilitaria de los esclavos como objetos de trabajo. Es bien sabido que en el establecimiento de las colonias, muchos grupos de africanos fueron explotados laboralmente, pues su cuerpo alimentaba el capital colonial. En segundo lugar, la autora declara que una de las estrategias de resistencia contra este hecho era, precisamente: “(...) habían aprendido a “malinterpretar” las indicaciones de los amos, averiar intencionalmente los implementos de trabajo y haraganear para reducir los gastos de energías que no les reportaban beneficio alguno” (2018, p. 97). En ese sentido, la “pereza” era en realidad un pequeño acto de insubordinación ante una violencia superior; sin embargo, el discurso hegemónico transformó esta acción contestaria en una estigmatización racial.

Por consiguiente, el hablante lírico advierte al opresor acerca de la libertad adquirida a través de los años, reconociendo la dignidad lograda por los esclavos por medio de sus luchas. En ese sentido, señala el peligro de permanecer bajo los parámetros de pensamiento del eurocentrismo en una sociedad que apunta a la revalorización de la comunidad afro: “El tren te deja si no despiertas rápido / el tiempo avanza cambiando las costumbres, / atrás quedaron

el látigo y las minas / con que tantas vidas se segó inútilmente” (p. 148). Asimismo, en estos versos destaca lo que Rosa Campoalegre, doctora afrocubana en sociología, menciona respecto a la recuperación del pasado colonial como un mecanismo de resistencia frente a la dominación: “La recuperación de las historias de las negritudes, desde sí mismas, es premisa para convertir sus narrativas “subalternas” y transformarlas en insurgentes, en generativas de descolonización” (p. 22). La resistencia aparece cuando un poeta afrodescendiente en la actualidad rememora la violencia de la esclavitud —a través de la alusión simbólica con el látigo y las minas— como una época que ha quedado atrás para abrir paso a una percepción decolonial del mundo.

En añadidura, en los siguientes versos afirma el rechazo a la religión impuesta y dominante: “Tus dioses se quedaron sin creyentes / tus religiones, banderas derrotadas” (2022, p. 148). En términos de Jesús Chucho García, investigador y docente de la cultura africana, esta problemática se establece como una de las formas de control instauradas por la colonialidad:

Los occidentales estaban seguros de que la espiritualidad constituía una forma de resistencia de ahí que la religión dominante se convirtió en un instrumento coercitivo para borrar la cosmovisión africana, ya que esta era un peligro para romper esos estereotipos de subestimación. (2018, p. 64)

Incluso cuando en la experiencia cotidiana es posible afirmar que la religión predominante continúa siendo el cristianismo —lo que contradice estos versos—, podríamos entender que contiene una intención simbólica que radica en un discurso de rechazo al poder dominante. Como hemos mencionado con Scott (2000), los actos políticos de negación y desobediencia ante las ideas que se tratan de imponer corresponden a un mecanismo de resistencia de los oprimidos. Por tanto, señalar que la religión eurocéntrica ha perdido

seguidores en tanto se reconoce su imposición es un ataque a la supremacía que la colonialidad intenta mantener.

Finalmente, quisiera ahondar en los últimos versos del poema, en los que parece adquirir una actitud conciliadora con el Otro con el fin de conformar una sociedad renovada: “Imprímele otro rumbo a tu memoria / sepultando montañas de ignominias te invito a que forjemos otro mundo: / sin amos, / sin patrón / y sin esclavos...” (p. 148). Hacia el final, aun cuando el hablante reconoce las atrocidades pasadas y el racismo estructural que lo perjudica, asume una postura consciente en donde invita al opresor a modificar su pensamiento. Este discurso entiende que es necesaria la participación colectiva de todos los agentes del mundo colonial para poder derrumbar los criterios eurocéntricos y, por tanto, es imperativo un ejercicio de memoria y subsanación de la herida colonial (en términos de Mignolo). Por esto, si bien el hablante no admite al Otro como parte de su comunidad, lo incluye en un proyecto social de mayor importancia: dejar atrás, finalmente, el racismo histórico.

El siguiente poema corresponde al autor Fernando Maclanil y se titula *Reclamo Afro*. En esta composición es posible distinguir una actitud más contestaria pues, como se enuncia desde el título, pretende hacer un reclamo contra el pasado colonial y el racismo que pervive en la actualidad a través de una exposición de los hechos que, gracias a la conciencia decolonial, se reconocen como violentos.

Al igual que otros poemas explorados en este capítulo, desde el inicio el autor estructura su obra a partir de un ‘yo’ que le habla a un ‘tú’ que, por el contenido, es el opresor: “Escucha: me han cerrado las puertas, las campanas / y la paz tibia de iglesias donde antes aullaron sepulturas” (2009, p. 336). Estos primeros versos se remiten al rechazo, a la negación a admitirlo en un espacio sagrado; es interesante la forma en que delimita la división entre el Otro y él mismo al nombrar este primer acto de expulsión de lo divino. Por consiguiente, el hablante reclama la injusticia de su inadmisión: “Recuerdo no haber matado a

alguien, / Pues mi historia solo muestra mi espalda amoratada por crueles latigazos / que hoy son más feroces porque son invisibles” (p. 336). En este momento aparece la actitud de resistencia: el sujeto conserva su memoria histórica y en lugar de asumir la sumisión que se le impone, reclama por el rechazo injustificado. Al mismo tiempo, a diferencia de otros poemas, este reconoce que el pensamiento colonial se encuentra arraigado en el imaginario colectivo y, que en cierta medida, es aún más *feroz* de superar que la esclavitud física.

Así, continúa enunciando una serie de crímenes que él no ha cometido, pero que sí los adjudica a Otro —que, entendiendo el contexto colonial, se resignifica como el opresor—: “No recuerdo haber robado algo, sólo sé que fui robado/ de una tierra que hierve con mosquitos, tigres, / imposibles selvas” (p. 336). Además, en relación con el primer capítulo, es interesante ver cómo el hablante configura su identidad afrodescendiente al apropiarse de un pasado que le es distante. De acuerdo con Pineda (2017) esto corresponde a uno de los mecanismos de resistencia cultural, siendo que: “La experiencia de exclusión al ser compartida sentará las bases de un sentido de pertenencia” (p. 65). Es decir, aun cuando el sujeto no vivió el periodo del colonialismo se reconoce a sí mismo como parte de una comunidad que ha sido excluida durante siglos y, por tanto, establece su identidad en unidad con el pasado.

Para Pineda, el formar una comunidad cultural que maneje un discurso político común es una forma de resistir ante el poder hegemónico: “Esta construcción de la comunidad a partir de la experiencia afectiva, biológica, histórica y territorial —ese sentido de pertenencia a una comunidad— dará origen a la formación de una comunidad política” (p. 65). Así, el poema continúa: “No recuerdo haber dormido bajo la lluvia, / pero en la intemperie de la historia sigue / lloviendo el desprecio, / la discriminación, la humillación bajo esta piel cicatrizada / por la injusticia” (p. 336).

En los siguientes versos, el tono del poema se intensifica al reclamar la formación de un “proyecto nacional” a costas del sufrimiento y la explotación de una comunidad que ha sido invisibilizada. En primer lugar, el hablante se frustra ante la imposibilidad de luchar frente al poder opresor por medio de su fuerza corporal: “La fuerza de mis músculos y la maldita fuerza / de mi sumisión” (p. 336), sintiéndose partícipe de la construcción de un país colonizado que aún no se libra de los criterios del eurocentrismo, en donde la dominación de lo españoles se cedió a los criollos para dar continuidad a la segregación: “(...) han levantado este “sueño” que se llama Colombia, / estas ciudades coloniales / por donde se siguen asomando crueles Españoles / y obscenos criollos / que hoy son nuestros verdugos” (2009, p. 336).

En ese sentido, es posible observar que la resistencia cultural de este poema se asume a partir de la recuperación de la memoria y del reclamo tajante a una estructura social que permitió que se consolidaran las “naciones” a través de la violencia racial que se mantiene con el tiempo: “(...) y donde arde el desarrollo de todo un continente / que duerme sobre lagos de tibia sangre indígena, / de sangre africana” (p. 336). La actitud de este poema, en la conceptualización de Scott, corresponde a la liberación de la palabra de los oprimidos. Según su apreciación, realizar una acción política —en este caso, la creación lírica— de emancipación del poder establecido se traduce en una descarga de sentimientos e ideas reprimidas durante mucho tiempo y, por tanto, tiene como resultado una manifestación intensa y, en ocasiones, exasperada para el enunciador y sus oyentes.

En los siguientes versos, la voz poética reconoce que la causa primigenia de la aceptación de la cultura eurocéntrica es la opresión que ha ejercido por medio de la intimidación: “Frente a la intimidación he bajado la cabeza / para que en mi frente alguien siga poniendo una cruz” (p. 337). Así, expone la imposición del mundo occidental al punto que, en la actualidad, se asume su cultura como la cultura propia, en una aceptación

inconsciente de un acto de sumisión. En ese sentido, los versos reconocen el acto religioso como una de las formas de permanencia de la opresión, como un recordatorio del sometimiento afro.

Por la misma línea, el sujeto recurre a un mecanismo de conciencia bien conocido en la cultura popular: solicitar al hombre inconsciente a observar el mundo a través de sus ojos. En un nivel simbólico, esta solicitud demanda que el opresor reconsidere su percepción de los sucesos como una verdad absoluta y que se piense en la posición del otro. En ese sentido, postula una visión desesperanzadora de la realidad afrodescendiente, en la que se han visto humillados: “(...) y si miras el horizonte con estos ojos / que parecen apagarse con ofensas” (2009, p. 337); en la que su tierra fértil se ha transformado en cultivos sórdidos en los que deben trabajar para bien único de los terratenientes: “(...) sólo verías el trapiche, el ingenio en manos / de atroces terratenientes, / la extensa llanura poblada a la fuerza / por la sordidez de la caña / donde antes fueron hectáreas de muchas frutas” (p. 337); en la que sus asentamientos han sido abandonados y excluidos de la estructura social: “(...) verías abandonados barrios, / abandonados pueblos, / abandonados departamentos, abandonadas ciudades / que nunca serán noticia de que se incendien, / aunque se inunden y aunque las mate el hambre” (p. 337). En ese sentido, el autor pretende nombrar aquellas circunstancias que se aceptan con naturalidad —como la proliferación de cultivos de caña a costa de la expropiación de la tierra, el trabajo mal remunerado de los agricultores, el deterioro del terreno por la nocividad de la caña y el abandono social de las comunidades— y que son muestra de la colonialidad del poder instaurada en que se manifiesta con el discurso del capitalismo y el crecimiento nacional.

Por consiguiente, el hablante se refiere al sufrimiento de su ascendencia y lo reconoce como una herida propia que, si bien no es tangible, se manifiesta por medio del racismo estructural. En ese orden de ideas, la resistencia se refleja en relación con la memoria, con la negación a olvidar el pasado que le pertenece por las consecuencias sociales que tiene en su

presente. De nuevo, este reclamo se expresa con una voz intensa que pretende conmover al opresor y que conlleva un rechazo público al poder que se pretende ejercer sobre su memoria y su dignidad. Así, el hombre resignifica la historia que le han tratado de imponer por medio de la recuperación de las vivencias de la diáspora y su repercusión en la actualidad:

Es real esta roja tenaza en mi espalda / y si quieres verificarla / si quieres incomodarte
por años / antes que te silencie la muerte, / tienes que sentir mi piel, mi tacto / que no
estuvo en el barco negrero / haciendo tremenda travesía por / el impredecible
Atlántico / pero que siente el costillar de la nave en las rejas invisibles / que la
sociedad me impone. (2009, p. 337)

En términos de Arroyo, Ramírez y Hernández (2018), una de las expresiones de la resistencia es a través del reconocimiento y apropiación de los aspectos culturales que se comparten. En el caso de la población afrodescendiente, uno de los elementos que permanecen arraigados en la mayoría de las comunidades es la música. En palabras de las autoras: “Prácticas identitarias como la música permiten incorporar nuevas formas de re-existencia y de resistencia, formas alternativas de encuentro y de construcción colectiva desde el disfrute” (2018, p. 167). Como hemos nombrado en los capítulos anteriores, se reconoce que hay ciertos aspectos culturales que conforman su identidad cultural y que se pueden rastrear con frecuencia en las creaciones literarias de los/as poetas afro.

En este poema encontramos esta declaración de la música en relación con la permanencia de la cultura africana: “Tienes que sentir mi apellido nombrado / por el furor de mis antiguos tambores africanos / cuando muchas manos enardecidas / estallan en las pieles de los tambores y los cununos” (pp. 337-338). De igual manera, más adelante se refiere a las reuniones colectivas de baile, en donde su cuerpo no se encuentra sometido a la explotación laboral de un opresor, sino a un espacio de disfrute y libertad, en donde su corporalidad es revalorizada más allá del utilitarismo capitalista y se impone como una fuente de regocijo:

“Tienes que entender por qué se siente alegría / al bailar en las ensordecedoras fiestas / mientras el sudor no recuerda el trabajo / en boca del humillador de la piel oscura, de la nariz ancha, / del pelo ensortijado, de la mirada inmensa” (p. 338).

Después, el poema desemboca en las estrofas anafóricas que se orientan a la culminación. Entonces, la voz poética se convierte en una exigencia repetitiva para impulsar al Otro a ser consciente del racismo cotidiano que se ha establecido con el pensamiento colonial. De este modo, el discurso se transforma en una evidencia de la estructura social que se fundamenta en una pirámide racial en la que los afrodescendientes se encuentran en el último lugar, obligados a una posición indigna que tuvo su origen en el colonialismo y la esclavitud y se mantiene en la forma de un poder invisible que designa una inferioridad sin justificación: “Tienes que salir a las calles / y verte bajo el sol inclemente de los semáforos”; “Tienes que acostumbrarte a oír potentes ofensas / cuando quieras cambiar lo que la sociedad cree que eres”; “Tendrías que ver familias millonarias / a costa de nuestra desgracia como insensibles pulpos”; “y tienes que ver los colegios y en las universidades / una desesperanza que muchos se apresuran en calificar como pereza y brutalidad” (2009, pp. 338-339). Así, el sujeto se resiste a la sumisión sin réplica y reclama, por medio de la palabra, la violencia social que lo somete a unas condiciones deplorables —tanto a él como a su comunidad.

Sin embargo, al igual que otros/as poetas, mantiene una actitud esperanzadora en donde invita al opresor a deconstruir su lógica colonial y optar por una nueva postura que abra un espacio de dignificación de la comunidad afrodescendiente. Es interesante encontrar que en una multiplicidad de poemas se asume una actitud de reconciliación con aquellos sujetos que aún entienden el mundo con base en los parámetros eurocentristas. Desde el punto de vista de Amílcar Cabral:

Nuestra resistencia cultural consiste en lo siguiente: al mismo tiempo que liquidamos una cultura colonial y que eliminamos aspectos negativos de nuestra propia cultura en

nuestras mentes, en nuestro ambiente, tenemos que crear una nueva cultura, también basada en nuestras tradiciones, pero respetando todas aquellas conquistas realizadas hoy en día en el mundo con el fin de servir al hombre. (1985, p. 86)

Esto puede significar que la formación de una *nueva cultura* conlleva un acto de sanación de la herida colonial y, en ese sentido, es necesario que se establezca un nuevo orden social fuera de los criterios occidentales. Por tanto, se piensa una sociedad renovada en donde sea imperativa una existencia digna de la comunidad afrodescendiente. En el discurso de esta composición se considera que es necesaria la participación de los opresores en este proceso, pues apuesta por una conciencia social distanciada del sesgo del racismo estructural. En este poema, el mecanismo de reparación funciona por medio de una situación hipotética en la que el opresor sea puesto en la posición de su oprimido y, sólo entonces, pueda entender la intensidad del reclamo afro: “Después de sentir este collar de agravios en tu cuello / entenderás por qué tengo hermanos / tiznándose más en sus sombras (...) / porque la única salida es cerrar el círculo / para encontrarnos a nosotros mismos” (2009, pp. 339-340). Aun cuando este hecho sea imposible en la práctica, ya que el pensamiento colonial no admite que su poder sea revertido, los versos tienen la intención de pensar una sociedad consciente de su racismo internalizado.

Finalmente, el discurso concluye con el rechazo a la violencia que puede resultar del odio reprimido tras siglos de racismo. En ese sentido, el hablante aspira arrancar las cadenas —que, en sentido figurado, se asume como la libertad social— “(...) antes de que esta rabia se me convierta / y se le convierta a mis hijos y nietos en venganza” (p. 340). La intención simbólica de este poema se fundamenta en la necesidad de crear un *nuevo mundo* que revalorice a la comunidad afrodescendiente, pero admitiendo su lucha desde una postura intrínseca del autor: la convivencia. Aún con esto, me parece importante señalar que el autor no desconoce la diferencia histórica entre las etnias, pues es innegable el lugar privilegiado

que ha tenido la hegemonía y, por tanto, un proceso de reparación no significa ignorar este hecho. Así, el hablante lírico culmina con la creencia de que algo no les permite a los oprimidos y opresores identificarse como una unidad: “Algo que no debe ser divino / impide que nos concibamos como hermanos” (p. 340). Este algo puede ser, precisamente, el causante de todas las violencias.

En continuidad con lo anterior, el siguiente poema a tratar en este capítulo corresponde a *El niño negro* de la autora Paulina Cuero Valencia. Al igual que las otras composiciones, se estructura a partir de una voz en primera persona que ejerce su reclamo ante el racismo. En esta ocasión, el ‘tú’ al que se dirige no corresponde al opresor, sino a un individuo perteneciente a su comunidad que sufre, al igual que él/ella, las consecuencias de la colonialidad. Además, el poema se configura como una narración en donde, a través del relato de los sucesos, se expone la permanencia de la discriminación injustificada.

Es necesario resaltar que desde la misma elección del personaje central del poema — el niño— se manifiesta una carga simbólica que pretende afectar la lectura. En un nivel social, la figura del infante es entendida como una representación de la inocencia. Por tanto, el hecho de que sea víctima de una humillación que no comprende tiene la intención de inquietar al lector para que adquiera una actitud compasiva ante la problemática que el discurso quiere comunicar. Es por esto que los primeros versos del poema incitan al lector a recrear la imagen que se describe y que turba el imaginario por la pena y el dolor que transmite: “Hoy me encontré a mi niño negro, cruzando las esquinas, / con su mirada triste, con sus ojos llorosos, / me decía mil cosas en medio de sollozos, / me pedía ayuda, me rogaba un beso” (2010, p. 533). Después de la impresión inicial, la composición desemboca en un reclamo a un sujeto sin nombre que atenta contra el bienestar del niño.

Hasta el momento, la alusión a la etnia del personaje no se enuncia como el motivo de su padecimiento, así como no es explícita la persona que lo causa “Porque siendo pequeño

tú debes sufrir, / la mano del hombre te quiere destruir, / te taladran el pecho con palabras crueles”. Sin embargo, justo después el elemento racista aparece: “(...) *que te hacen renegar de haber nacido negro*” (p. 534). Esta forma de cerrar la estrofa nos ubica en la temática del poema: el niño sufre el rechazo y la violencia producto de las actitudes racistas, provocando que, en medio de su desconcierto, reniegue de su propia etnia.

Como hemos señalado, la colonialidad del poder influye tanto en el imaginario colectivo que incluso las mismas personas afrodescendientes pueden desarrollar pensamientos de rechazo, culpabilidad y vergüenza por sí mismos. En este poema, la autora ahonda en esta problemática al exponer la violencia que sufren las personas de su comunidad desde el momento en el que nacen. Por tanto, los actos racistas no corresponden a sucesos aislados, sino a una estructura de poder que antecede a los sujetos afro y los afecta durante toda su vida.

A diferencia del poema anterior, el discurso de este no incurre en un tono intenso de reclamo o queja, sino que se orienta más por la exposición de una serie de sucesos que, en su esencia, son la muestra del racismo estructural que impide el desarrollo de los sujetos afrodescendientes en la esfera social. Por tanto, señala la aversión injustificada que despierta el niño en los espacios que habita: “Él no tiene una escuela, / su maestra ya no lo deja entrar; / sus últimas palabras: «Ya no te aguanto más / Y su peor delito nadie perdonará, / haber nacido negro, eso y nada más”. (2010, p. 534). Por los últimos versos se entiende que, para el hablante lírico, el motivo de la humillación es inválido y esconde los criterios discursivos de la colonialidad.

Por la misma línea, al igual que el niño es víctima de la opresión aun desconociendo sus razones, la autora añade otro personaje que pertenece a la cultura dominante y que, a pesar de su inocencia, incurre en actos racistas que no comprende más allá de lo que ha aprendido socialmente: “Él se acuesta en las noches / con gran melancolía, / la pequeña a

quien ama, ni siquiera lo mira / y al ver que se le acerca / huye rápidamente, como si fuera peste” (p. 534). Incluso cuando no se comenta, entendemos que la niña no es afrodescendiente y que se encuentra influenciada por el imaginario de los adultos que la rodean. Entonces, el discurso pretende demostrar que la colonialidad del poder se ha instaurado desde la raíz en la sociedad, formando unos parámetros de pensamiento que anteceden a los sujetos y pertenecen a una época que, aparentemente, se había superado. Además, se ha interiorizado al punto de que parece irrefutable, ya que, al afectar a las personas más pequeñas de la sociedad, asegura la permanencia de estos parámetros en el futuro por medio de la repetición.

Finalmente, el poema culmina con la compasión de la voz poética. Ya hemos mencionado que la experiencia compartida del sufrimiento da lugar a la conformación de una comunidad. En este caso, uno de los personajes asume el papel de orientador/a frente al niño que no es consciente de la violencia social que lo rodea. Así, después de haber sufrido la experiencia colonial, el niño encuentra un lugar de pertenencia que lo acoge y pretende sanar la herida del racismo: “Me atreví a tomar su mano / y decirle al oído, / tranquilo, mi pequeño, puedes contar conmigo” (2010, p. 534). En ese sentido, la resistencia cultural aparece con el establecimiento de un espacio afectivo en el que se proteja al individuo oprimido en función de la comunidad.

Así, la composición que mantuvo un tono desalentador adquiere una postura de esperanza y sanación frente a la humillación. Aún más, como se ha visto en otros poemas, se afirma un rechazo a ejercer la violencia que los ha oprimido. Podría decirse que uno de los criterios que han considerado algunos de los poemas es la negación a reproducir los actos de crueldad que reprimieron a la comunidad afrodescendiente; por el contrario, se promueve un discurso de reconciliación y lucha. Sin embargo, esta postura no significa una aceptación o sumisión ante los crímenes y la discriminación que han experimentado durante siglos, sino

una forma de distinguirse moralmente de los opresores. En síntesis, se invita a resistir bajo sus propios parámetros de lucha: “(...) te mostraré la vida con todo su color, / así poquito a poco, sanará tu corazón, / empezarás de nuevo y darás lo mejor / porque una raza fuerte no conoce el rencor” (p. 534)

Por la misma línea, quisiera analizar otro poema escrito en función de una redención de la comunidad afrodescendiente: *Sentir, pensar y caminar del negro* de Maria Dolores Grueso Angulo. Al igual que la composición anterior, el/la hablante lírico se dirige a un ‘tú’ perteneciente a su etnia, a quien, a medida que avanza, invita a revalorizar su existencia por medio de una percepción digna de sus cualidades corporales y actitudinales. Asimismo, opta por ejercer un reclamo indirecto a los hechos históricos del colonialismo y su transformación en discursos racistas en la actualidad. A través de la recuperación de la memoria y del reconocimiento de componentes de la cultura africana —la música, la religión, los sujetos políticos— se establece una postura de resistencia frente al poder occidental.

En ese sentido, en los primeros versos se aprecian las características del cuerpo afro —que, si bien tienen variables en los individuos, representan a gran parte de la etnia—, revirtiendo el discurso colonial que ha despreciado su corporalidad sólo por ser distinta a la suya. Como hemos mencionado, el eurocentrismo procura ajustar el mundo en función de sus criterios y, por tanto, sanciona todo aquello que se distancie de sus expectativas. Sin embargo, la autora rechaza este pensamiento occidental y legitima la belleza del individuo: “Negro de labios gruesos / y de piel lustrosa y fina, / con ternura y nariz chata, / con dentadura que admira” (2009, p. 164).

Asimismo, se refiere a las aptitudes que posee y que lo dignifican como un sujeto valioso y resistencia, relacionando su presencia con elementos de la naturaleza y su conexión con los mismos: “(...) y de valor sin coraza, / que dominas la vasta selva, / las aguas y la llanura, / en tu sangre, la alegría, / en tu corazón el oro, / tú eres valioso tesoro / que cautivas

simpatía” (p. 164). Hasta el momento el poema pareciera orientarse por los esencialismos de la etnia afro que, en última instancia, son producto de la percepción colonial; sin embargo, rechaza la interpretación peyorativa de estos rasgos y la convierte en un discurso de dignificación.

Por consiguiente, el hablante lírico menciona que “(...) es tu historia tan disiente, / triste, hermosa y valiente” (p. 164) para referirse a la experiencia de la diáspora, en donde se acude al reclamo ante las acciones de violencia ejercidas contra algunas de las comunidades afro: el secuestro, la crueldad, el abandono: “(...) escucha y luego piensa: / de África te trajeron, / te cazaron sin piedad, / a América te llevaron, / a vivir en orfandad” (2009, p. 164). Sin embargo, para la autora, las personas que sufrieron este proceso no cedieron con sumisión ante el poder, sino que: “Fuiste rebelde y osado, / por tu libertad luchabas” (p. 164). En ese sentido, al presentar el espíritu de lucha y rebelión frente a los opresores pareciera incitar a la comunidad actual a reconocerse como una etnia descendiente fuerte que, desde el inicio, rechazaba la imposición occidental: “(...) el palenque es refugiado, / de cimarrón indomable, / como amigo, inigualable, / como adversario temido” (p. 164).

Finalmente, rememora la acción política de Benkos —en el capítulo uno de esta investigación aparece información respecto a este personaje—, como un símbolo de valentía y resistencia frente a los europeos para alcanzar la liberación de su comunidad: “Benkos te llevó a su lado / por caminos libertarios”. También, recuerda su sentencia por su actitud rebelde, pero se enfoca en la disposición de liberarse del poder colonial, siendo un legado de la lucha afrodescendiente que, incluso ahora, es imperativa: “(...) de repente fue ahorcado / pero su semilla ha germinado” (p. 164).

Ahora bien, después de indicar una percepción de lucha colectiva que se ha establecido en la población afrodescendiente como producto de la imposición colonial, asume un tono de reclamo frente al racismo estructural que continúa vigente en las sociedades

modernas: “En esta tierra tan bella, / donde todo el mundo se amara, / los que al negro abominan, / los que creen sin el valor” (p. 165). Hemos encontrado en los poemas que es común relatar el pasado del colonialismo y, en consecuencia, evidenciar la forma en que se ha arraigado en el imaginario social. En ese orden de ideas, la autora acude a este recurso y, por consiguiente, señala algunos de los estereotipos que rodean a los/as afrodescendientes: “(...) lo ven como a un ladrón, / como ignorante peleador, / sin metas y con fronteras, / como un feo trompón, / admiran su valentía, / pero por odio lo opacan, los miran sin importancia, lo discriminan, le huyen” (p. 165).

Aún más, postula una serie de discursos que se normalizan pero que, en el plano social, contienen una internalización inconsciente del racismo, debido a que se consideran verdades comprobables que, en realidad, se sustentan con argumentos débiles: “Negro es el polizón, / en negro a los bajos puestos, / al trabajo agotador, / negra tenía que ser, / la muchacha del servicio, / el negro es el de los vicios, / que tienda a parecer / porque si a la entrada no lo hace, / a la salida la embarra, / vive haciendo sus negradas, junto al diablo que es negrón” (2009, p. 165). Por medio del ritmo, la autora nos comunica el panorama social al que se encuentran sometidos los afrodescendientes, en el que siguen siendo vistos como inferiores, peligrosos, criminales, etc. Este reclamo significa una muestra de que la colonialidad no ha terminado, por el contrario, se ha establecido en un lugar mucho más difícil de expulsar: el imaginario colectivo; es decir, el poder eurocentrista sigue ejerciendo su dominio a través de otros mecanismos de opresión.

En la siguiente estrofa se referirá a otro de los modos de agencia de la colonialidad del poder que, de acuerdo con Eduardo Restrepo en su artículo “*Hasta que la dignidad se haga costumbre*” *Racismo y subjetividades políticas negras en Colombia*, es un fenómeno que se expresa cuando: “No es tanto el sujeto negro que perturba en sí a los poderosos y privilegiados, sino que se encuentre en ciertos escenarios y asuma actitudes que ponen en

riesgo, política o simbólicamente, el statu quo” (2024, p. 243). Es decir, en los términos de la resistencia cultural, un acto simbólico de rechazo frente al eurocentrismo en un espacio público y de difusión puede generar una desestabilización de los parámetros asignados y, en ese sentido, generar más repudio hacia el individuo: “Ahí por allí en el camino, / muchos negros de intelecto, / que el que abomina examina / diciéndole a cada paso, / negro tú eres caparazón / tu color ya no lo quiero, / te acompaña la soberbia, / te han marcado las cadenas, / tu sangre rebelde hierve, / y la brillantez del mundo, / se pierde cuando apareces”. (pp. 165-166). En esta estrofa se evidencia que, si bien el opresor no es consciente de su pensamiento colonial, se ha establecido un criterio en donde los/as afrodescendientes se encuentran en el último escalafón social y, en ese orden de ideas, no pueden acceder a espacios de poder cultural, intelectual o político; hacerlo es, sin duda alguna, una forma de resistencia.

No es sino hasta la estrofa anterior a la finalización del poema en la que el/la hablante lírico se identifica con la comunidad que ha estado describiendo, al sentirse partícipe de la experiencia de la colonización en un sentido de pertenencia doble: a sus antepasados de África y a los grupos que resultaron del proceso diaspórico: “¡Cómo fue tu desventura! / A muchas partes del mundo, / en montón fuimos llevados, / por míseros vagabundos, / que a Dios nunca han respetado” (2009, p. 166).

En los siguientes versos, se intensifica el tono que, en términos de Amílcar Cabral, supone que: “Resistir culturalmente es entender que nosotros, en nuestra tierra, tenemos derechos iguales a los de cualquier otra persona en su propia tierra” (1985, p. 90). En ese sentido se tiene en cuenta que uno de los elementos fundamentales de la lucha afrodescendiente es la recuperación de la dignidad perdida como efecto de la colonialidad. En el poema, la autora lo manifiesta con una voz poética que invita a reconocer el valor de sus existencias en la sociedad: “¡Negro tú eres gente! / Ya no es tiempo de lamento, / levanta alto la frente, / tu vida es una fuente / de cultura y esperanza” (p. 166). Por ende, se asume una

actitud combativa frente a al poder hegemónico, en donde el hablante lírico convoca a su comunidad a resistir y derrocar los parámetros eurocentristas que les han asignado una posición social deplorable: “(...) por los caminos de América, / lucha y marcha sin temores, / no pidas a Dios clemencia, /él te ama con insistencia” (p. 166). En términos discursivos, se establece el fenómeno de la resistencia frente al poder a partir de la conformación de una comunidad política y cultural que haga frente al grupo dominante.

En relación con la necesidad de liberarse de la opresión, los siguientes versos constituyen una invitación a reivindicarse a través del primer derecho que les fue negado en la colonización: su cuerpo. Por esto, el hablante lírico los convoca a: “Baila al son del cununo, / del tambor y del brujo, / y que tu alma se arrobe, / y que tu cuerpo se exprese, / con frenesí, / con donaire, / con suavidad, / con encanto” (2009, p. 166). Como se ha mencionado, en la esclavitud se prohibió el festejo y la celebración, ya que los europeos se consideraban propietarios de los afrodescendientes y, por tanto, podían disponer de su cuerpo a su gusto y sancionarlo cuando era una fuente de expresión de felicidad y unidad en las comunidades que desintegraron. Por este motivo, el baile se instaura como una forma de resistencia cultural al tener una concepción simbólica de liberación frente a los opresores, la manifestación de una existencia legítima y digna. De acuerdo con Glenda Wheterborn: “Nuestros bailes, ritmos, costumbres y tradiciones son más que folklore, son piezas de historia que dan cuenta de nuestra resiliencia, sobrevivencia y defensa de la libertad de nuestros cuerpos y territorios” (2018, p. 193). Esto quiere decir que, más allá del aspecto cultural, el baile puede ser entendido como una declaración política que reconecte al individuo con su historia y su liberación corporal y cognitiva. El baile, entonces, opera en función de la resistencia, la lucha y la dignidad.

En última instancia, la estrofa final del poema se remite a Oriki —de nuevo, en el primer capítulo se amplía la información— para incitar un canto que celebre la existencia en

América a través de la mención a distintos elementos naturales que conforman el continente: “[Canta a] las montañas locuaces, / a los ríos, / de ellas nacen, / a esos mares enormes, / que a la tierra abrazan, / al canto que dan las aves, /a la flora tan fructuosa, (...) / al despertar de la aurora, / o al sol en el poniente”. Asimismo, invita a alabanza de los afrodescendientes a nivel mundial y a las demás etnias que conforman la sociedad: “(...) a los afros del planeta, / a las gentes de otras etnias” (p. 167).

En conclusión, señala la imposibilidad de retornar a sus territorios originarios, concibiendo al continente americano como su lugar de asentamiento, aun cuando el recuerdo de África permanezca por medio de la nostalgia. En ese sentido, la poeta rechaza la segregación de las poblaciones afro al reconocerlas como pertenecientes a los países de América. Por tanto, es inválido pensar una comunidad confinada por la colonialidad del poder y, en consecuencia, se hace imperativo luchar por una legitimación social en la que los individuos sean distinguidos como iguales —en términos de dignidad y derechos—: “tu morada es una sola, / la tierra madre te añora” (2009, p. 167).

Para concluir con este capítulo, se tendrá en cuenta el poema *Trueque de destinos* del autor Elvio Cáceres. He seleccionado esta composición para finalizar el análisis porque se distancia de la línea que hemos delimitado en relación con la resistencia cultural. A diferencia de los/as otros/as poetas, Cáceres se interesa por otras temáticas que se alejan de la cuestión afrodescendiente —la música, la belleza, el amor y el deseo—. Podría afirmarse que, incluso cuando algunos de sus poemas se fundamentan en lo afro, la mayoría de sus poemas se orientan por una motivación más estética que política, pues no muestra un interés particular en los conflictos étnicos.

Por lo anterior, a pesar de que en ocasiones su escritura pareciera afirmar el pensamiento eurocentrista, es posible postular sus poemas a partir de la noción de la resistencia cultural entendida a partir del *discurso oculto* — en términos de Scott—. Esta

perspectiva no se encuentra en las demás composiciones analizadas en el capítulo, pues las anteriores asumen una voz de resistencia y lucha de forma evidente, mientras que en *Trueque de destinos* la posición contrahegemónica se vislumbra entre líneas.

El porqué de esta disparidad puede radicar en el momento histórico que expresan los poemas: los/as cuatro autores/as anteriores realizan un recorrido temporal de la comunidad afrodescendiente que inicia desde el secuestro de África hasta la actualidad, el poeta Elvio Cáceres se enfoca exclusivamente en la época de la esclavitud. Por este motivo, para mantener la coherencia en su poema, la resistencia cultural del hablante lírico se expresa de manera tácita y no directa, ya que se encuentra en una posición de vulnerabilidad frente al opresor. Además, la elección del autor de versificar una situación recurrente del periodo de la esclavitud es un acto de reivindicación de la memoria de sus antecesores como individuos que, a pesar del sometimiento, agenciaban formas de resistencia por sus propios medios, cultivando una posición de lucha frente al poder desde las posibilidades que tenían.

En primer lugar, el poema se presenta con una estructura dialógica entre el “amo” y el “siervo” que, en el contexto de la colonización, se entienden como el opresor y el oprimido. A partir de los primeros versos se puede encontrar que uno de los sujetos está en una posición de poder frente al otro y que, por tanto, puede demandar entretenimiento a cambio de la libertad del sometido: “Negro regálame / un poco de tu alegría / y yo te doy un poco de libertad” (p. 2009, p. 218). Entendemos, entonces, que la libertad de uno está condicionada a la determinación del otro y puede disponer de ella para obtener satisfacción.

En los siguientes versos, la voz del “amo” expresa a qué se refiere con la “alegría” del esclavo: la entonación de su canto afrodescendiente: “Sé que tus cantos / son contra mí / pero tu voz me alegra” (p. 218). En ese sentido, se puede evidenciar el hecho de que la cultura hegemónica se apropia de las manifestaciones culturales de la comunidad diaspórica, pero no reconoce la influencia política de las mismas. Aun cuando el opresor distingue que algunos de

los cantos son un reclamo a la indignidad a la que los han sometido, el ritmo y la tonalidad son disfrutables a su oído y, por esto, los relaciona con la alegría. Esta actitud se correlaciona con el pensamiento colonial, en donde se ignora la violencia con la que fue expropiada la cultura afro y se desconoce el sufrimiento que motivó a las expresiones artísticas.

Por consiguiente, se especifica el nombre del canto que exige el “amo”: “¿Se llama blues / eso que cantas? / —Pregunta el amo—” (2009, p. 218). Si bien el blues y el jazz surgen mucho tiempo después del colonialismo —finales del siglo XIX y principios del siglo XX, respectivamente—, como he argumentado en el segundo capítulo, tienen una influencia notoria en las experiencias de ese periodo y, en consecuencia, en el proceso diaspórico. Por tanto, se conectan para ser un símbolo de la memoria y la resistencia del “ciervo” frente al otro. En consecuencia, la creatividad musical se instaure como un discurso oculto en el que los afrodescendientes podían expresar su dolor histórico distanciándose del sometimiento europeo; es decir, la música puede funcionar en beneficio de la lucha y la fortaleza de la comunidad.

Después, se evidencia la ejecución de la resistencia cultural por medio del intercambio entre los cantos y la libertad. Los cantos le pertenecen al siervo y, por ende, se convierten en una posibilidad de negociar la libertad desde su posición de vulnerabilidad. En ese sentido, los cantos se asumen desde la perspectiva que sean considerados: para el opresor, son una forma de entretenimiento; para el oprimido, un elemento cultural que conlleva la resistencia y la dignidad: “Contesta el ciervo. / —Amo regálame un poco / de su libertad / y yo te doy un poco/ de mi alegría—” (p. 2018). Entonces, podría afirmarse que el poema postula una mirada eurocentrista —el canto como alegría de los esclavos— para negarla a partir de la voz del oprimido. Los géneros musicales como el blues y el jazz son, en sí mismos, una forma de resistencia cultural, debido a que están influenciados por una

experiencia histórica del sometimiento y son asumidos como una manifestación afrodescendiente.

En consecuencia, podríamos considerar que el discurso oculto de la composición se propone subvertir el poder por medio de la expresión artística. Incluso cuando el amo piensa que puede apropiarse de la alegría del siervo, la música contiene un valor de resistencia contrahegemónica que se niega a someterse por completo al poder sin luchar por su libertad. En ese orden de ideas, el autor puede tener la intención de establecer el arte como un mecanismo de liberación y enfrentamiento contra la colonialidad del poder. Si trasladamos este panorama a la actualidad, aun cuando el eurocentrismo parece permear todas las esferas de la sociedad, la comunidad afrodescendiente encuentra mecanismos para luchar contra la opresión; uno de ellos es, por supuesto, la creación artística. En términos del poema: “Todos mis cantos / contra usted no son / ¿Mi voz le alegra? / ¡Sí, se llama blues / eso que canto! / Se llama jazz / eso que entono” (2009, p. 2018).

Finalmente, los últimos versos: “¡Es afroamericana / y para el mundo es!” destacan el origen cultural de los géneros musicales y su relación con las vivencias del colonialismo y la diáspora. Por esto, se reconocen como símbolos de la memoria y la dignidad. Aun así, no pretenden marcar una línea divisoria entre la comunidad afro y el resto del mundo. Por el contrario, al igual que los demás poemas de este capítulo, marca la importancia de una conciencia colectiva del racismo estructural. En el discurso, las expresiones artísticas como la música o la escritura pueden tener la capacidad de desafiar las narrativas dominantes a partir de la manifestación pública de sus experiencias. En consecuencia, es posible afirmar que el concepto de resistencia cultural sí puede inscribirse en el poema, sólo que, en concordancia con la historia que desarrolla, no se declara explícitamente, sino por medio de un acto de lucha con los recursos que se poseen. Es decir, a pesar de la vulnerabilidad en que se encuentra el individuo sometido, la expresión artística actúa para la exigencia de la libertad.

En conclusión, con base en el análisis de este capítulo se puede afirmar que el concepto de la resistencia cultural se localiza en algunos/as autores/as afrocaucanos/as, ya que es un elemento de estudio esencial para los planteamientos en las temáticas afrodescendientes. Como hemos evidenciado, la resistencia cultural se ha manifestado de diversas maneras a lo largo de la historia dependiendo de los límites que establecía el poder occidental en el momento. Aun así, gracias al ejercicio de memoria, se reconoce en la actualidad que la comunidad afro tuvo y tiene una disposición por luchar contra la violencia y la opresión de la colonialidad del poder. En ese sentido, los poemas se fundamentan en la noción de libertad a través del rechazo a la hegemonía europea, al asumir una posición de lucha en beneficio de una existencia digna.

Conclusiones

En conclusión, a través de este proyecto de grado se alimenta el objetivo inicial de aportar a la consolidación de una crítica literaria alrededor de la poesía afrocaucana.

Asimismo, el trabajo contribuye a la investigación de los/as poetas/as más inexplorados/as de la región caucana. Como hemos evidenciado, es necesario ampliar el reconocimiento literario a escritores/as que no han sido legitimados por el canon académico —por motivos ya mencionados—, pero cuya obra tiene un valor estético, cultural, político e histórico que merece ser estudiado. Los/as autores/as aquí considerados/as no son, por supuesto, la totalidad de poetas que se encuentran creando y publicando, pero son una clara demostración de la riqueza poética que se produce de forma activa en el departamento del Cauca.

En ese sentido, es posible afirmar que, a pesar de la estigmatización colonialista que se le ha adjudicado a la región caucana —además de estar gobernada históricamente por una clase dirigente esclavista que explotó a los grupos étnicos más vulnerables— han surgido sujetos políticos que toman la palabra poética para representar la expresión de la cultura afrodescendiente. Los/as poetas que hemos seleccionado nacieron y permanecieron gran parte de su vida en el Pacífico, por lo que sufrieron las experiencias de la humillación y el abandono estatal producto del racismo estructural. Sin embargo, lograron acceder a espacios académicos y, a partir de ello, expresar por medio de su obra el sometimiento que ejerce el poder hegemónico sobre la comunidad afrodescendiente. En consecuencia, sus poemas se establecen en discursos que pretenden ahondar en problemáticas que la teoría ha nombrado como identidad, hibridez y resistencia.

Por una parte, en cuanto a la primera, los/as poetas expuestos/as, recurren a la memoria de la época colonial, al proceso diaspórico y a las comunidades actuales para

establecer una identidad que les permite dignificarse frente al poder del racismo estructural. , En cuanto a la hibridez recurren al quehacer poético para reivindicar el lenguaje que se destaca en las poblaciones afro —dialectos, tonalidades, escritura oral, etc.— y hacer frente a las imposiciones eurocéntricas que han dominado los parámetros de escritura; en ese sentido, subvierten la lengua impuesta al incluir rasgos de su etnicidad y, a través de ese acto de rebeldía, denuncian las violencias que sufren las personas de sus comunidades. Finalmente, respecto a la resistencia, se enuncia su propósito en función de una lucha social por la revalorización de los/as afrodescendientes; precisamente por medio de la memoria y la exposición de las atrocidades de la colonialidad del poder, los poemas acuden a la creación y publicación literaria para ocupar el espacio público e invitar al cuestionamiento y erradicación del pensamiento colonial.

Por otra parte, los poemas elegidos para este proyecto dan cuenta de un panorama literario más actualizado en relación con los debates contemporáneos. Como hemos mencionado, el cuestionar la colonialidad el poder y su agencia en las sociedades latinoamericanas es una teoría reciente en América Latina. A través de las influencias discursivas y los movimientos sociales, han surgido obras como las de los/as poetas afrocaucanos/as. Aún más, se ha comenzado a trazar una línea de investigación respecto a estas obras —es el caso de las antologías que se presentaron en el estado de la cuestión—, lo que posibilita un avance en la crítica literaria colombiana. En ese sentido, y como ha sido imperativo en este trabajo, es necesario realizar un ejercicio de reconocimiento de las producciones literarias que aún se encuentran marginadas del canon nacional; asimismo, habría que considerar el acercamiento a estas obras a partir de una teoría focalizada en las problemáticas que pretenden ahondar.

En últimas, esta investigación contribuye a la legitimación de una forma de literatura que ha sido denigrada por apartarse de los parámetros del eurocentrismo. A pesar de que

algunos/as autores/as han alcanzado, tras décadas de trabajo, un reconocimiento dentro de la literatura nacional —es el caso de Helcías Martán, Mary Grueso Romero, Lucrecia Panchano, etc.—, es mayor el espectro de desconocimiento de autores/as afro de la región caucana. Esto no significa, de ningún modo, que la causa de la desinformación radique en el valor literario de las obras pues, como hemos observado en los capítulos, los poemas cuentan con una fortaleza estética, cultural y social que merece ser analizada con compromiso. En ese sentido, considero que los/as poetas afro que aún no han sido estudiados, a causa de la perspectiva occidentalista que pervive en la academia, deberían ser tenidos en cuenta para futuras investigaciones. En este trabajo se exploró que, si bien los/as autores/as tienen puntos de contacto en sus obras, cada uno/a conserva una expresión individual mediada por su experiencia afro. Por tanto, es posible realizar contrastes entre las semejanzas y disparidades que conforman el grupo de la poesía afrocaucana.

En últimas, pienso que este proyecto constituye una apuesta inicial a una investigación más amplia del corpus de la poética afrocaucana, debido a que muchos/as escritores/as permanecen en el desconocimiento y, al igual que los analizados, revelan un valor estético, cultural y social en su obra. Además, incluso cuando la perspectiva decolonial es urgente al acercarse a este tipo de discursos, es posible encontrar diversos/as poetas cuyas creaciones se fundamentan en otras corrientes —cuestiones de género, ecocrítica, etc.— y, por tanto, expanden aún más el campo de estudio en esta región. Este hecho significa que el análisis de la poesía afro en el departamento del Cauca no es una cuestión agotada y que, por el contrario, merece futuras investigaciones que alimenten el conocimiento sobre una literatura que ha sido deslegitimada por el canon nacional.

Referencias Bibliográficas

- Alaix de Valencia, H. (2001). *La palabra poética del afrocolombiano: Antología*. Litocencia.
- Alaix de Valencia, H. (2003). *Poética afrocolombiana (antología)*. Universidad del Valle.
- Aragón, W. (2022). *La imaginación creadora afrodiaspórica*. Universidad del Valle.
- Arroyo A, Ramírez N & Sánchez H (2018). Retos y continuidades de jóvenes afrocolombianos/as desde sus prácticas identitarias: Poéticas de la descolonización. Campoalegre, R (Ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 153-176). CLACSO.
- Cáceres, E. (2019). Alas de libertad. Ucrós, A (Ed.), *Antología poética* (p. 121).
- Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans: Revista transcultural de música*, (7), 2. Recuperado de: [Noticias recientes sobre la hibridación](#)
- Campoalegre, R. (2018). Educar en resistencias y contrahegemonías más allá del decenio. Campoalegre, R (Ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 21-36). CLACSO.
- Cornejo, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Universidad Central de Venezuela.
- Cuesta, G. y Ocampo, A. (2008). *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la región pacífica*. Ministerio de Cultura de Colombia.

- Cuesta, G. y Ocampo, A. (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*.
Ministerio de Cultura de Colombia.
- Cuero, P. (2018). *Resignificación de lo negro en la obra de Mary Grueso Romero*.
Universidad Tecnológica de Pereira.
- De Mojica, S. (2000). Literaturas heterogéneas e hibridaciones créoles: sujetos andinos y caribes. *Cuadernos de Literatura*, 6(11), 67-85.
- García, J. (2018). Afroepistemología y pedagogía cimarrona. Campoalegre, R (Ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 59-74). CLACSO.
- Garzón López, Pedro. (2013). Pueblos indígenas y decolonialidad: sobre la colonización epistemológica occidental. *Andamios*, 10(22), 305-331.
- Gómez, F. (2009). *Breviario negro. Panorama de la poesía afrocaucana contemporánea*.
Universidad del Cauca.
- Guardia A., & Salazar, C. (2020). Lenguaje poético e identidad negra: dos representaciones de la herencia africana en la poesía colombiana de los años 40. *Revista Poligramas*, 51, 172-178.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*.
Instituto de Estudios Peruanos.
- Jackson, R. (1976). *The Black Image in Latin American Literature*. University of New Mexico.
- Jackson, R. (1979). *Black writers in Latin America*. University of New Mexico.
- Jackson, R. (1989). *The Afro-Spanish American author II: the 1980s: an annotated bibliography of recent criticism*. Locust Hill.
- Lawo-Sukam, A. (2008). Nueva voz: Helcias Martán Góngora y el discurso ecocrítico en la poesía afro-hispana. *The Latin Americanist*, 52(2), 23-39.

- Lawo-Sukam, A. (2010). *Hacia una poética afro-colombiana: El caso del Pacífico*. Universidad del Valle.
- Lewis, M. (1983). *Afro-hispanic poetry 1940-1980: From Slavery to "Negritud" in South American Verse*. University of Missouri Press.
- Maglia, G. (2009). *De la machina imperial a la vereda tropical. Poesía, identidad y nación en el Caribe afrohispanico*. Universidad Javeriana.
- Maglia, G. y Queiroz, S. (2022). *Poesía afrocolombiana: edición bilingüe*. Universidad Javeriana.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Mina, W. (2011). Pensamiento, mestizaje e imaginación política. *Poligramas*, (35), 71-77.
- Ortíz, L. (2007). "*Chambacú, la historia la escribes tú*". *Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Iberoamericana.
- Pineda, E. (2017). *Racismo, endorracismo y resistencia*. Editorial el Perro y la Rana.
- Prescott, L. (1985) [2021]. *Candelario Obeso y la iniciación de la Poesía Negra en Colombia*. Instituto Caro y Cuervo.
- Prescott, L. (2000). *Without hatreds or fears: Jorge Artel and the struggle for black literary expression in Colombia*. Wayne State University Press.
- Prescott, L. E. (2007). Voces del litoral recóndito: tres poetas de la costa pacífica de Colombia, en "*Chambacú, la historia la escribes tú*": *ensayos sobre cultura afrocolombiana* (pp. 133-154). Iberoamericana Vervuert.
- Ramírez, M. (2022). *Suenan tambores: antología poética afrocolombiana*. Universidad del Valle.
- Restrepo, E. (2013). *Etnización de la negritud: la invención de las 'comunidades negras' como grupo étnico en Colombia*. Universidad del Cauca.

- Restrepo, E. (2018). “Hasta que la dignidad se haga costumbre” Racismo y subjetividades políticas negras en Colombia. Cham G, Fregoso G, Raussert W & Rey N (Eds.). *Afros al frente. Racismo, resistencia y lucha*. CLACSO.
- Rodríguez, M. (2019). *Crónica sobre la vida y obra del poeta Elvio Cáceres*. Fundación Universitaria de Popayán.
- Rodríguez, S. (2015). La música como carnet de identidad afrodiaspórica: el blues y el reggae en la narrativa de Anacristina Rossi. *Afro-Hispanic Review*, 41-55.
- Romay, Z. (2018). Lecturas cubanas de Isabelo Zenón Cruz. Avatares de la racialidad en Cuba y Puerto Rico. Campoalegre, R (Ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 91-104). CLACSO.
- Sandoval, A. (2010). Oralidad, anticanon y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso. *Cuadernos de Literatura*, (12), 23-50.
- Scott, J. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Ediciones Era.
- Secretaría de Cultura y Turismo de Cali. (2012). *Poemas Matriax: antología de poetas afrocolombianos*. Secretaría de Cultura y Turismo de Cali.
- Valero, S. (2022). ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones. En Maglia, G & Queiroz, S (Ed.), *Poesía afrocolombiana: edición bilingüe* (pp. 191-212). Universidad Javeriana.
- Varela, H. (1985). *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*. Consejo Nacional de Fomento Educativo.
- Wade, P., & Bailach, T. (2005). La política cultural de la negritud en Latinoamérica y el Caribe. *Guaragao*, 9(20), 8-38.
- Piñero, M. (2015). *Sonidos de la diáspora: blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*. ArCiBel Editores.

Wheterborn, G. (2018). ¡Guaegra, Afrodescendientes Dicen Presente!. Campoalegre, R (Ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 191-212). CLACSO.