

ODISEA IDENTITARIA EN EL TEATRO AFROCOLOMBIANO

Presentado por:

BRAYAN STIVEN GRUESO MINA

ID: 202057314

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Arte Dramático

UNIVERSIDAD DEL VALLE - SEDE PACÍFICO

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

CALI – VALLE DEL CAUCA

2026

ODISEA IDENTITARIA EN EL TEATRO AFROCOLOMBIANO

Presentado por:

BRAYAN STIVEN GRUESO MINA

ID: 202057314

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Arte Dramático

TUTOR

JESÚS VALENCIA

UNIVERSIDAD DEL VALLE - SEDE PACÍFICO

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

CALI – VALLE DEL CAUCA

2026

DEDICATORIA

*A mis ancestros, cuyas voces fueron silenciadas, pero nunca vencidas y se
adentraron naya arriba para que yo naciera libre.*

*A mi madre, Ana Cecilia Mina Viveros, guerrera incansable que, con sus manos
cansadas, fregó piso más de 15 años para levantarnos.*

*A mis hermanos y hermanas negras, a esa diáspora que camina la ausencia, que
resiste el olvido buscando irrumpir en lo negado.*

*Esto es también para ustedes. Como un acto de amor, de presencia, de insistencia;
una voz conjunta de los vencidos que grita, aquí estamos.*

ÍNDICE

ODISEA IDENTITARIA EN EL TEATRO AFROCOLOMBIANO	1
CAPÍTULO I	6
IDENTIDAD Y LIBERTAD	6
La raíz	6
La negación del ser negro:	10
El lenguaje como herramienta de opresión:	13
La construcción de la identidad bajo el yugo colonial	15
La escena estereotipada	16
El colonialismo en la escena	21
El teatro y la representación popular	23
Literatura y pensamiento de Olivella como vehículo de resistencia	27
Hacia una identidad prieta en el teatro colombiano	29
CAPÍTULO II	33
AUSENCIA Y PRESENCIA	33
Ausencia de narrativas afros en la educación teatral	34
Alienación cultural en los procesos de formación artística	36
Consecuencias: escasez de referentes en los estudiantes afrodescendientes	40
El casting predilecto	43
El Arte como Cimarronaje	47
CAPÍTULO III	51
UNA ESCENA QUE IDENTIFIQUE	51
Instalación de referentes diversos.	51
Amir Smith Córdoba	52
August Wilson,	52
Juan de Dios Mosquera	53
Akinwande Oluwole Babatunde Soyinka	53
Adrienne Kennedy	54
Mary Grueso Romero	54
Derek Walcott	54
Candelario Obeso	55
Alfredo Vanín Romero	55
Carlos Arturo Truque	56
Helcías Martán Góngora	56

Baudilio Revelo Hurtado	56
María Elcina Valencia Córdoba	56
Leonor González Mina	57
Aimé Césaire	57
Arnoldo Palacios	58
Alice Childress	58
Suzan-Lori Parks	59
Ama Ata Aidoo:	59
Paul Gilroy	59
Zora Neale Hurston,	60
Femi Osofisan	60
Molefi Kete Asante	61
Amadou Hampâté Bâ	61
Frantz Fanon	61
Gloria Jean Watkins/ (Bell hooks)	62
Lorraine Hansberry	62
Ngũgĩ wa Mirii	63
Ousmane Sembène	63
Mbongeni Ngema	63
Abdulrazak Gurnah	64
Lewis Nkosi	64
Koleka Putuma	65
Kwame Nkrumah	65
Edouard Glissant	66
Chinua Achebe	66
Fred Moten	66
Buchi Emecheta	67
Maryse Condé	67
Achille Mbembe	68
Seminario, historia y diversidad	69
ARCHIVO: PROPUESTA	72
CONCLUSIÓN	75
REFERENCIAS	76

CAPÍTULO I

IDENTIDAD Y LIBERTAD

La raíz

La construcción de la identidad se complica cuando no existen referentes que reflejen tus experiencias ni vibren con tus aspiraciones. Alrededor del mundo, los pueblos prietos han tenido como objetivo primordial volver a la raíz, auto-reconocerse o encontrarse dentro del mismo entorno, que durante siglos se encargó de imponer costumbres despintadas y blancas. Félix Domingo Cabezas Pardo en *Torturas y castigos de la afro-dispara en el nuevo mundo* (2011) nos sugiere que: “llegar a la autoconciencia y el autorreconocimiento como afrodescendiente exige tener un concepto claro de identidad, que le permita al individuo encontrar su lugar y definir su yo en el orden social” (270). El concepto del “yo en el orden social” es una afirmación que contrasta estrechamente con la búsqueda y los procesos que hemos vivido las comunidades afros e indígenas durante años, por el reconocimiento y la afirmación de nuestra identidad dentro de las dinámicas estructurales en las que vivimos; prueba de ello fueron las diversas fugas de las gentes que rechazaron el mundo impuesto durante el periodo de la trata transatlántica, saltaron de los barcos negreros, se internaron en el monte y con hambre de lucha y libertad, construyeron una nueva realidad étnica, los afrocolombianos, pueblo que lucha por conservar e imaginarse desde los retazos de la realidad cultural y autóctona de la tierra oprimida (Ngũgĩ, 1986).

La raíz africana en la diáspora está siendo cortada y la memoria del continente agoniza frente a un colonialismo violento, cruel e inclemente. Ese mismo que pintado de “civilización y avance” dio paso a la *esclavización*, capturó,

encadenó y metió en corrales a la “gente sin alma” hacia un mundo desconocido, los hizo atravesar goré y los deshumanizó al nivel de bestias (Cabezas, 2005, 31-34). Continúa vigente desde los vestigios y la resaca estructurista en Colombia, donde a pesar de las reformas, leyes y luchas ganadas se siguen perpetuando dinámicas coloristas de imposición cultural y racial, convirtiendo en toda una odisea echar sobre la marcha la reparación y la igualdad.

Este fenómeno es un pulpo blanco que extendió rápidamente sus tentáculos, se estableció, se filtró e impregnó todo con su tinta, también blanca (Fanon, 1952). Gran parte de la escena colombiana está manchada con esta tinta y ha reservado históricamente el espacio teatral a unos cuantos grupos despintados, que dialogan dentro de esta colorimetría; así que, de forma sistémica las expresiones teatrales de las comunidades afrocolombianas e indígenas muchas veces no han sido reconocidas, sino invisibilizadas dentro de esta vitrina que nos pertenece a todos. Todo esto, según Ngũgĩ en su ensayo *Descolonizar la mente* (2015), es resultado de un sistema colonial que destruyó la tradición de un arte universal y lo hizo suyo, poniendo en cuestión lo distinto y categorizando como brujería y expresiones paganas del diablo que tocaba combatir con la Santa Biblia y representaciones religiosas de un cristo caucásico (77). Siempre ha sido así y hoy no es tan distinto, la cuestión se ha disfrazado de iluminación, conocimiento, civilización y cultura general; el problema radica cuando de manera arbitraria se quiere incrustar, homogeneizar, imponer y hasta borrar el conocimiento y la cultura previa del individuo, acudiendo a discursos rancios y camaleónicos que justificaron la casi erradicación de las cultura presentes en el territorio colombiano (Castillo, 2007, 73).

En un país como Colombia, donde la estructura social, académica y los discursos dominantes han sido moldeados desde una perspectiva que omite y margina a ciertos grupos poblacionales como los pueblos indígenas, afros y gitanos, la construcción étnica identitaria y de una escena pluriétnica que de verdad ponga de presente las historias de los pueblos ya mencionados es toda una odisea. Un desafío complejo y profundo por conservar lo nuestro y hacer frente a las narrativas que presentan generalmente de manera estereotipada, burlesca y distorsionada la imagen de las comunidades. Por esto, es necesario deconstruir el pensamiento eurocéntrico, que pone a este continente como el motor de la civilización, el centro de todo conocimiento, las historias dignas de contar y las buenas maneras blancas que nos han atornillado en la cabeza y doblegado durante siglos a una subordinación por occidente (Ngũgĩ, 2015). Es importante sacudirse ferozmente esta corriente que margina y dignificar, exaltar y reproducir lo nuestro, de manera que podamos construir y lograr un teatro pluriétnico, un teatro de identidad.

Y es que el teatro es una vitrina cultural con un potencial maravilloso, que se convierte en un lugar de emisión y representación, donde convergen las historias y costumbres identitarias de una comunidad. Sin embargo, la realidad y su desarrollo en Colombia ha estado marcada por una ausencia en la práctica que afecta de manera profunda y se relaciona estrechamente con las escuelas de teatro. Todo este amañe de lo oculto, que sistemáticamente ha estado latente, perpetúa la omisión de las historias diversamente étnicas en los procesos de formación escénica, refuerza la reproducción de un teatro hegemónico y establece la degradación miserable ligada aún a la ideología de la raza.

La perpetuidad en este sentido ha sido histórica y estructural, afortunadamente el mundo contemporáneo y las nuevas militancias han permitido el ajuste de las eternas brechas establecidas por la misma nación colombiana, logrando infiltrarse en el sistema para conquistar espacios que hoy permiten que algunas realidades sean un poco distintas. El teatro es uno de ellos, que si bien es cierto, hace algunos años era muy complejo encontrarse con convocatorias, festivales y concentraciones de conocimiento y talento prieto, hoy el mundo contemporáneo y la nueva militancia negra permite que estos, aunque centralizados, sean una realidad. Uno de estos movimientos afro/teatrales en la escena nacional ha sido El Festival de Teatro Indígena y Afrocolombiano, organizado por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, vigente al día de hoy con su cuarta edición en el año 2025.

Es aquí donde la formación consciente y diversa salta a la luz y se hacen visibles los procesos de formación escénica, donde el llamado es a reimaginar la escena, descarrilarse, salirse de la sombrilla colonial y el sistema, que sigue perpetuando la homogeneidad en la escena, presentando modelos ajenos y desconectados de la realidad y vida de los estudiantes afrodescendientes que abrazaron su negrumbre. Es importante, porque según Fanon (1952), toda esta reproducción sistemática, en vez de contribuir en nuestra búsqueda identitaria, lo que hace es volvernos moldes de occidente y conducirnos a un terrible vacío, que muchas veces es llenado con culturas e identidades adoptadas, por quienes a lo sumo acabarán poniendo en su piel negra una máscara blanca, sincretizados luego con el entorno que los vuelve sus vasallos.

La negación del ser negro:

La *negación del negro* es un fenómeno que ha estado latente en los entornos en los que habitamos regularmente la gente prieta; a veces camuflado o a veces sin ningún reparo, las personas no blancas continuamos siendo víctimas de los vestigios de un sistema colonial, que nos consideró racialmente inferiores e indignos de participar plenamente en la construcción de la nación.

Para hablar de la negación del negro debemos partir desde las ideologías y los discursos que han dominado el constructo social colombiano durante años. El mestizaje, el mejoramiento de la raza o la unidad nacional fueron algunos de los discursos que ocasionaron el *no* reconocimiento de las personas negras e indígenas en la nación. No fue sino hasta la Asamblea Nacional Constituyente del 1991, en donde constitucionalmente las personas no blancas, no mestizas, tomaron relevancia y existencia en las políticas del radar colombiano.

William Mina Arango, en su ensayo *Manuel Zapata Olivella, un legado de interculturalidad* (2016), define al mestizaje como la mezcla de personas y/o culturas de diferentes etnias, raza u orígenes. Y es precisamente lo que la nación y el organigrama sistémico buscó durante muchos años; una dilución de la sangre proveniente del África, que después del procedimiento diluyente diera como resultado ciudadanos menos bañados por la noche. Esto fue, es y será grave, porque nos encontramos ante un acto vil de negación y erradicación étnico/cultural constantemente; ante un grupo de seres que a veces termina interiorizando estos discursos y odiando el hecho de ser negros, por corrientes que, como dice William Mina “no permiten al pueblo verse plenamente, ni aceptar todos sus elementos y componentes, sino que por lo contrario erosionan y perjudican su verdadera

identidad, dejándolos vulnerables a sentimientos de inferioridad y violencia contra sí mismo” (2016, 102).

Achille Mbembe, en su *Crítica de la razón negra* (2013) también aborda el tema de manera transversal. Mbembe pone de manifiesto la situación histórica en la que las personas negras nos hemos visto envueltas, como sujetos culturalmente atrasados que tienen que cruzarse con el blanco, y/o gente que tiene que adoptar las costumbres de occidente para acudir a la modernidad, porque siempre se nos ha visto y ubicado desde una óptica servil de explotación subordinada. Y es que la negación es un acto terrible que establece brechas sistemáticas de meritocracia racial; no se trata de un simple acto de discriminación o de racismo, se trata de la perpetuidad de la pirámide colonial que estableció occidente incrustada aun en las mentes de personas que creen poder disponer de espacios y privilegios por tener la piel más despintada; todo esto ocurre de manera estructural y es un mecanismo que han utilizado las instituciones (en algunos casos sin intencionalidad) en el país. pero todo esto mantiene una hegemonía y reservar los espacios de poder a unos cuantos, menos negros.

Fanon también aborda este tema en su obra *Piel negra máscaras blancas* (1952). El autor hace una analogía y describe cómo el sujeto negro es condicionado a verse desde la mirada del blanco, que nunca lo verá como su igual, sino como un ser inferior. Este acto de negación, que en este caso surge del mismo hombre negro, es una alienación a la que lo conduce el entorno blanco que lo obliga a sincretizarse, impidiéndole una construcción auténtica de su acervo cultural.

La aceptación y el reconocimiento de la gente prieta históricamente ha significado una lucha constante entre las clases dominantes que han negado

verticalmente la participación, la existencia, el trabajo y en definitiva el rol del negro y el indígena en la construcción de la nación. Y es que la subordinación en la que el blanco se esmeró por mantener al negro cumplió durante mucho tiempo su cometido, que, en resumen, era lograr que el mismo negro, desde su posición subordinada y miserable ante el amo, asimilara su existencia como un ser inferior y, claramente, al no haber el mínimo reconocimiento personal en el negro, la construcción de su identidad era nula.

Desde una mirada filosófica y sociológica el reconocimiento ha sido entendido como un componente esencial para el desarrollo del individuo dentro de un marco social. Incluso el teatro, como reflejo artístico y simbólico, nos ofrece una enseñanza brutal sobre este fenómeno a través de la *anagnórisis*: ese momento de reconocimiento que transforma al héroe dentro de la trama. Esta revelación, ya sea de su identidad, su destino o su error, es un punto de extrema necesidad para que el personaje avance, se transforme y cumpla el propósito que tiene dentro de la pieza.

El reconocimiento no puede basarse en la asimilación o en la tolerancia condescendiente del contexto en el que habitamos, porque se convierte en una forma más de negación. Frank Fanon nos amplía esta visión sociológica y en su texto expone cómo el negro subordinado, en su intento por ser aceptado, procede a imitar al blanco, renunciando a su negrura y adoptando comportamientos que lo alejan de su acervo cultural (1952, 69). Este proceso, según Fanon, se llama alienación cultural y hasta me atrevería a llamarlo violencia étnico/racial, que se gesta en el momento en que el entorno despintado conduce al individuo negro a sincretizarse para ser medianamente tenido en cuenta, para habitar en los espacios

del blanco, que casi nunca, por no decir jamás, lo verá como su igual. El reconocimiento y la aceptación parte del mismo individuo negro, que reconoce su piel negra y recoge la huella de sus ancestros cimarrones huyendo a los montes para adentrarse en los palenques. Desde allí se construye la identidad, desde el yo, desde quién soy y desde la conciencia étnica del blanco; porque no en vano decía Fanon “yo quiero verdaderamente conducir a mi hermano negro o blanco a sacudir lo más enérgicamente posible el lamentable hábito creado por siglos” (1952, 46). Fanon lo sabía y lo dejó claro en su ensayo: el arraigo colonial es un hábito, un yugo que debe ser roto desde la conciencia y el convivio en el caso del teatro, que nos llama a encontrarnos, a reconocernos dentro de esta sombrilla universal que nos pertenece a todos.

El lenguaje como herramienta de opresión:

El *lenguaje* ha sido una de las principales estrategias del colonialismo occidental para imponer, con su imaginario cristianizador “civilizado”, una feroz castración de los idiomas y lenguas autóctonas de las comunidades. Ngũgĩ Wa Thiong’o argumenta que “la lengua y los fines para los que se usa esta, son centrales en la definición que un pueblo hace de sí mismo con su entorno social y cultural” (1986, 29). Según el planteamiento de Ngũgĩ en su ensayo *Descolonizar la mente* (1986), la lengua o el establecimiento comunicativo son el alma y parte cultural de una región, y está construida desde unas realidades con las que han dialogado tradicionalmente en su entorno durante mucho tiempo, que con la imposición colonial han sido arrebatadas y extinguidas, suprimiendo la posibilidad de autodefinición en al gente colonizada (29)

El idioma no solo ha sido un medio de presión sino también de segregación y despojo. Es pues la imposición de las lenguas europeas en el proceso de la colonización una erradicación sistémica de los idiomas africanos que impidió la transmisión de conocimientos ancestrales, dividiendo y debilitando la conexión cultural en los territorios colonizados. Hoy esta corriente de opresión se ha transformado y se perpetúa desde los regionalismos y el armaje comunicativo de la gente ubicada en las riberas de la nación colombiana, ocasionando que muchos negros renuncien a su argot para encajar en los espacios blancos y sonar más civilizados. Fanón se refiere a esta postura de manera directa y argumenta diciendo que “un negro que domina la cultura y la lengua del colonizador es visto como un buen negro, digno de título y estatus. Se hace más blanco en la medida en que renuncia a su jungla, a su negritud, a su lengua no europeo y a su epistemología no occidental” (1952, 270).

La opresión en el lenguaje no solamente obedece a corrientes gestadas en el proceso colonial. Esta misma opresión muchas veces se manifiesta de manera híbrida en los cánones educativos, donde mayormente priman las traducciones y las referencias directas de autores blancos y europeos. Es un problema sistémico, ligado a un pensamiento colonial que ubica al conocimiento del hombre blanco en relieve de importancia y lo considera intelectual, superior al conocimiento logrado y compartido por el hombre negro. El hecho es que resulta difícil internarse en las librerías y bibliotecas reconocidas del país en busca de la literatura y obras teatrales producidas desde la experiencia y el conocimiento del prieto; casi siempre toca acudir a buscar textos en línea, que en el mayor de los casos se encuentran en su idioma original; y el problema no es que Ngũgĩ, Zoyinka, o Mbembe escriban en su lengua autóctona o dominen la colonial, me parece genial que lo hagan, porque de

esa manera se resiste a lo sistémico, se demuestra la maestría y se conserva la identidad frente a la violencia lingüística de occidente; el asunto va más allá de lo que pensamos, está ligado a la poca visibilización del conocimiento producido por el hombre negro. Hay traductores, sí. Pero ¿dónde están los traductores al español encargados de acercarnos el conocimiento a los hijos del África traídos al nuevo mundo?

La construcción de la identidad bajo el yugo colonial

En su obra *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Franz Fanon analiza a detalle el fenómeno de la alienación que sufren las personas colonizadas al enfrentarse a un entorno dominado por las culturas y valores del colonizador. Fanon argumenta que el colonizado busca adaptarse a los ideales, pensamientos y costumbres del colonizador para ser aceptado, esto acarrea y produce una desconexión profunda entre el individuo y su identidad cultural original, generando así una crisis de identidad que lo conduce a considerarse inferior racial y culturalmente (49-50). En el contexto de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, la carencia de referentes y materiales que resuenen con las experiencias de los estudiantes afrodescendientes refuerza en los currículos académicos esta alienación descrita por Fanon. Los estudiantes prietos, al no vernos reflejados en las narrativas de la historia del arte y la dramaturgia, nos vemos obligados, en muchos casos, a adoptar un cerco cultural que no resuena con nosotros. Fanón advierte que casi siempre esta rendija interna provoca en el individuo una lucha constante por encontrar un lugar de validación en una estructura que lo excluye y lo impacta de manera directa, social y culturalmente (1952, 44). En la educación artística, generalmente esto se manifiesta con la omisión de autores,

obras y procesos que no consideran la presencia de estudiantes oriundos de otra región, de otras realidades supremamente distintas; esta exclusión prolonga un teatro monolítico que no refleja la diversidad cultural del país y de la escena en general, limitando las posibilidades de una representación diversa.

La escena estereotipada

El cine, el teatro y otros medios de representación han estado inundados de prejuicios que dejan en evidencia la visión etnico-racista de una sociedad que continúa ubicando a las personas negras en espacios miserables de estereotipo racial. Ejemplo de ello es la reiteración de figuras como el esclavo, la nana, el criminal, el payaso, el violento y el bufón, por mencionar algunos. En producciones clásicas como *Lo que el viento se llevó* o *The Birth of a Nation*, evidencian la consolidación de estos estereotipos en el lenguaje cinematográfico, al representar a los hombres y mujeres negros desde una mirada reduccionista y racializada.

Uno de los más feroces estereotipos escénicos es el *blackface*, una manifestación explícita del racismo estructural en el ámbito del entretenimiento y la cultura en los Estados Unidos. Surgió en el siglo XIX como *minstrel show*, un espectáculo teatral en el que actores blancos caricaturizaban a la comunidad negra

de manera burlesca, pintándose la cara de negro, la boca de rojo, burlándose de la diáspora y estableciendo una imagen de estereotipia deshumanizante del negro.



Cartel minstrel de William H. West 1900

Estos espectáculos no se quedaban solamente en la burla, tenían una intención explícita: además de burlarse, buscaban justificar la perpetuidad de la ideología de la raza, reforzando la inferioridad condicionada del hombre negro. Esta tergiversación de la cultura e imagen de la comunidad negra en los Estados Unidos impactó de manera significativa la visión étnica en la comunidad norteamericana, estableciendo estereotipos deshumanizantes que redujeron la imagen del hombre negro a una exposición errada y miserable que hoy en día continúa considerándose, en muchos espacios como cierta y reproduciéndose de manera sistemática.

Por otro lado, según Lott, estos espectáculos, aunque racistas, también fueron espacios donde emergieron formas híbridas que, en ciertos contextos, facilitaron encuentros, entre clases trabajadoras blancas y negras. Incluso, algunos estudios sugieren que contribuyeron indirectamente a la configuración de

sensibilidades sociales que más adelante alimentarían movimientos abolicionistas y formas de solidaridad interracial.



Photo by, Silver Screen 19389 American actress and singer Judy Garland (1922- 1969)

El estereotipo del bufón, el perezoso, el servil y el criminal son algunos de los roles en los que se representó y se encasilló la imagen del negro. Este formato de representación inauténtica fue tan popular que rápidamente escaló y se trasladó a otros medios del entretenimiento como el cine y la televisión sin ningún tipo de conciencia. Afortunadamente la gente prieta se ha ido abriendo paso en estas industrias a pulso y talento, impactando de manera significativa con interpretaciones impecables, que los ha llevado a obtener las distinciones mas exitosas del medio,

contribuyendo, así al cambio de la concepción étnica dentro de una industria que solo veía y ve en muchas ocasiones a lo negro como lo burlesco y lo exótico.

En la lucha contra los estereotipos culturales en los Estados Unidos se ubica de manera paradigmática la obra *Trouble in Mind* (1955), escrita por la dramaturga afroamericana Alice Childress. Es una pieza conocida por su poderosa crítica social y su enfoque en las experiencias de los actores afroamericanos en la industria teatral, así como en la discriminación racial. La obra pone de presente una reflexión sobre la lucha por la autenticidad en la representación del teatro estadounidense de la época. La fábula se centra en Wiletta Mayer, una actriz que trabaja en una obra y que durante el desarrollo enfrenta conflictos y tensiones con el director y otros miembros del elenco, debido a la forma en que su personaje (y los personajes negros en general) son representados.

En los Estados Unidos la resistencia prieta en escena ha sido muy relevante. Everett LeRoi Jones (1934-2014), después Amiri Baraka, fue uno de los escritores más poderosos y controvertidos del movimiento por los derechos civiles en EEUU. Como un ferviente defensor de la igualdad racial y de la elevación de las voces negras en las artes, se encaminó en la militancia prieta e hizo una carrera política que abarcó más de 50 años, con textos poderosos de teatro, poemas, ficción y críticas sociales. Baraka fue también un líder visible en la escena teatral de los Estados Unidos, tanto que fundó el Black Arts Repertory Theatre, un espacio que dialogaba y daba testimonio de su lucha y entrega. Se mudó a Harlem, uno de los barrios con mayor población afroamericana y se cambió el nombre haciéndose nacionalista negro.

Por otro lado, August Wilson fue uno de los pioneros del teatro afro en los Estados Unidos. Wilson, al igual que yo, renunció de manera directa y vertical al teatro centralista, blanco y de élite que se reproducía para entonces. Tuvo un ciclo de obras poderoso que consta de diez piezas, cada una ambientada en una década distinta del siglo XX. Las piezas exploran la vida de los afroamericanos en Estados Unidos, reflejan las luchas sociales, políticas y culturales de los personajes que al final del día terminaban siendo un reflejo de la realidad. Este artista inspiró y fomento en mí un cimarronaje interno que me impulsó a contarme y reconocirme dentro del territorio que habitaba, hacer dramaturgia, reproducir, denunciar y exponer temas que todo el mundo da por sentado sin comentarios ni ruido, en una normalización detestable del horror de un pueblo que a diario atraviesa por discriminación, injusticia, invisibilización y todas estas batallas que, al igual que en los Estados Unidos, merecen ser visibilizadas también en Buenaventura. Este autor y otros de la genealogía abrieron espacios por y para la reivindicación de las historias prietas, generando un relieve paradigmático en las narrativas artísticas y cómo éstas llegan a ser una herramienta de resistencia y reconstrucción étnico/identitaria.

En el contexto latinoamericano, el I Encuentro Internacional de Narraciones Afrodescendientes, realizado en Bogotá en el mes de noviembre del año 2024, donde tuve la oportunidad de ser invitado como escritor y participar en los tres días de ponencias, es un claro ejemplo de cómo la militancia prieta sigue abogando por nuevos espacios de representación y visibilización de las narrativas afros alrededor del mundo. Este encuentro fue organizado por la editorial comunitaria Kutusoma con invitados de casi todo el continente americano. Negros, etíopes, raizales, palenqueros de todo el continente consagrados en el Archivo General de la Nación,

con el propósito de promover y preservar las narrativas afrodescendientes, mediante la publicación de obras literarias y proyectos culturales en acción.

La misión del encuentro es, porque continuará año seguido, visibilizar los saberes, historias y prácticas culturales de los pueblos afrodescendientes, todo esto con el fin de fortalecer la identidad cultural y fomentar el reconocimiento de las voces afrocentradas en el escenario literario y cultural. Kutusoma, con presencia en Argentina, Ecuador, Chile, Brasil, Colombia, Estados Unidos y otros países del continente americano, continúa operando, abriendo caminos. El primer encuentro internacional de narraciones afrodescendientes en Bogotá, Colombia se convierte en un precedente contemporáneo importante para la continuidad de las luchas culturales por y para la construcción identitaria.

El colonialismo en la escena

En su ensayo *Descolonizar la mente* de 1986, Ngũgĩ profundiza en cómo el colonialismo cultural afectó la identidad de los pueblos colonizados a través del control de las lenguas y narrativas autóctonas. Ngũgĩ afirma indudablemente que "el colonialismo no solo colonizó las tierras, sino también las mentes" (1986) y puedo concluir que en nuestro caso hasta la escena. Esta corriente que se ve tan distante y lejana, tiene ecos que repercuten de forma casi que pandémica en nuestras tablas, en nuestros currículos y casi que en todos los procesos de formación artística; imponiendo a sangre, fuego y de manera arbitraria y constructivista una jerarquía que marginaba las culturas, historias y costumbres no occidentales. Es tan poderosa, y debo decirlo, que al día de hoy esta estructura colonialista sigue vigente en muchos procesos educativos de forma camaleónica y a

veces sin ningún tipo de vergüenza y reparo, porque es lo normal, es lo que se debe replicar, es lo que se debe enseñar, y no, no es así; claro que es importante estudiar y conocer los intelectuales europeos, pero es mas importante seguirle la huella a los nuestros, a los prietos extraídos del Africa, invisibilizados, hurtados y perdidos en una estructura mundial que pone al conocimiento negro en la sótano inmundado de la pirámide intelectual.

La escena teatral colombiana ha sido el espejo de las corrientes artísticas dominantes en el territorio nacional, este espacio que nos ha reflejado como sociedad, también ha sido habitado por el relieve de la herencia colonial, latente durante siglos en los procesos de creación artístico/teatral. Durante siglos, las representaciones escénicas han reforzado la visión del prieto, del negro, del etíope como un ser inferior, servil. Achille Mbembe, en su ensayo *Crítica de la razón negra ensayo sobre el racismo contemporáneo* (2013), argumenta que la representación del negro en la cultura occidental ha estado marcada desde un imaginario en el colonizado que lo sitúa entre lo humano y lo bestial en una perpetua transformación (221). Mbembe pone de presente una dinámica instalada en el universo que rodeaba al hombre negro del siglo XVII, herido en su humanidad constantemente, por la negación sistémica y las secuelas coloniales sembradas en su cabeza, generando turbación en su identidad. Fanon dice que basta con “estudiar, apreciar el número y la profundidad de las heridas infringidas al colonizado durante una jornada pasada en el seno del régimen colonial, para comprender el alcance de las patologías mentales producidas por la opresión” (156). El teatro y la invasión colonial en la escena hoy es testigo de la misma opresión infringida al hombre negro en el siglo XVII. Hoy, muchos actores prietos del siglo XXI se encuentran en el mismo cerro de incertidumbre identitaria y heridas culturales, porque después de

siglos de evolución y pensamiento, el régimen colonial sigue habitando nuestras tablas, situando al hombre negro casi que en el mismo imaginario colonial o estereotipado.

Ahora bien, la resistencia frente al colonialismo en la escena no solo requiere la presencia de dramaturgia afrodescendiente en los repertorios teatrales, sino también una transformación estructural en los espacios de formación y producción artística. La descolonización del teatro, la apertura de esta vitrina, exige un cambio significativo, un diálogo, una relación teatral, tal vez el pensamiento de la poética de Glissant en relación con un teatro no estático sino en constante reimaginación, que nos permita encontrarnos y relacionarnos sin perder nuestras particularidades (Glissant, 2017).

El teatro y la representación popular

El teatro ha sido históricamente un espacio de enunciación y esparcimiento, donde se han representado a lo largo de la historia distintas realidades sociales y políticas por medio de sátiras, farsas y todas las herramientas que brinda el escenario teatral. Sin embargo, la herencia colonial en el país estableció un distanciamiento entre lo popular y la escena, negando la realidad cultural y autónoma para replicar las corrientes clásicas del teatro occidental. Ngũgĩ afirma que la *alienación colonial* opera de esta manera en las culturas colonizadas adoptando dos maneras interrelacionadas: “un distanciamiento activo, o pasivo entre uno mismo y la realidad de su alrededor y/o una identificación activa o pasiva con lo que resulta más ajeno al propio entorno” (2015, 68). La cuestión es que el teatro colombiano con esta identificación colonial estuvo conduciendo perspectivas creadas en occidente que replicaron de manera prolongada una adopción condescendiente de corrientes y estilos artísticos teatrales, que establecieron a

Europa como el principal y único sendero del arte que había que recorrer. Todo esto ocasionó el distanciamiento del teatro colombiano frente a otras corrientes y estilos artísticos, quedándose en una identificación que creó moldes preestablecidos y satanizó todo lo distinto a lo clásico occidental. El problema no es que se hiciera teatro clásico en el territorio colombiano, el problema es que la comunidad académica muchas veces desconoce de manera las propuestas vanguardistas teatrales y contemporáneas creadas por los grupos emergentes en los años 60s y 70s en Colombia

En el contexto de la Licenciatura en Arte Dramático ocurre algo parecido que se relaciona claramente con los vestigios coloniales aún presentes en las instituciones. Por ejemplo, el pénsum académico de la licenciatura está diseñado para que conozcamos las corrientes y los fundamentos de la historia del arte, pero la investigación y los conocimientos impartidos por los educadores solo se centra en la historia del arte occidental; los cuatro niveles de fundamentación se reducen a un atiborramiento de referentes y modelos eurocéntricos; después de tanto tiempo deberíamos reimaginar y replantearnos esta cuestión. ¿Solo es importante la historia del arte occidental? ¿Por qué no ofrecer un abanico más amplio que incluya la historia del teatro asiático, africano, de oceanía o de los pueblos originarios del continente? Es una conversación larga que debería ponerse en la mesa para redireccionar el sendero de los contenidos impartidos a los estudiantes de la escena.

En este panorama se presenta Manuel Zapata Olivella, escritor, director, médico, antropólogo e investigador colombiano quien, además de ser uno de los pioneros en la literatura afrocolombiana por abordar temas como la identidad y las

injusticias raciales, logró hacer activismo político/racial por los derechos y la reivindicación de los pueblos afros en Colombia. Olivella, además de ocupar un rol importante en la construcción transdisciplinar de una literatura que desafiara los cánones establecidos en el país, diseñó un proyecto alrededor del reconocimiento popular, insistiendo en el reconocimiento de las identidades afrocolombianas, indígenas y campesinas en el ámbito cultural y social.

Para Zapata era crucial que las historias presentadas emanaran de las propias comunidades. En pocas palabras, la propuesta desprendida del teatro popular y de la escritura dramática de Zapata Olivella debe ser reconocida como parte de un movimiento ideológico de liberación en las Américas y del mundo. Su metodología descolonizadora provee un ángulo humanista especialmente revelador, al estar informando de la experiencia de la diáspora en las Américas de un pensamiento transfronterizo que incluye por supuesto categorías como la raza, la lengua y el lugar.

Su literatura, más allá de reivindicar la trietnicidad, apunta a una *filosofía de libertad*. Esto es profundamente vital y poderoso, pues Olivella trasciende la raza y universaliza la libertad humana como una bandera para una nación por siglos sometida por élites perversas, donde el ciudadano escritor, el trabajador, el profesor, el sindicalista, no pueden ser libres si alguien todavía, independientemente de su color de piel, vive bajo condiciones de sometimiento y explotación (Mina, 2016, 276).

La propuesta del Teatro Anónimo Identificador de Manuel Zapata Olivella buscaba resaltar y visibilizar aquellas manifestaciones artísticas, tradicionales, orales, litúrgicas y teatrales que, aunque no hacían parte del canon hegemónico, eran supremamente importantes en la identificación de las comunidades en los años

70s. La propuesta de la Fundación Colombiana de Estudios Folclóricos consistía en una recolección de los principales cuentos y narraciones propios de las regiones caribe y pacífica, esto en aras de futuros montajes con una gran concentración de conocimiento tradicional y autóctono, que estableciera un puente de identificación entre los espectadores y lo representado. Una de las narraciones escenificadas para entonces fue *Rambao* (1975), pieza oral-litúrgica encontrada durante la indagación que tuvo lugar en las regiones antes mencionadas y que luego fue interpretada por el señor Filiberto Diaz, un campesino de edad madura que se convirtió en la revelación de la obra.



Filiberto Diaz en *Rambao*. Fernando González Cajiao (1975).

Todo este armaje vanguardista y transdisciplinar que estableció la Fundación Colombiana de Estudios Folclóricos, en cabeza de Zapata Olivella, marcó un

precedente con respecto a la reproducción escénica de las historias e identidades de los pueblos no vistos en el país. De manera que el Teatro Anónimo Identificador se estableció como una manifestación artística que parían las comunidades mismas, abordando y poniendo de presente sus problemáticas y vivencias populares en la escena. El mismo nombre que utilizó la fundación para radicar el proyecto escénico enviaba un mensaje claro de resistencia cultural que debía hacer ruido en el movimiento teatral colombiano; la metáfora de lo *anónimo* estableció un guiño directo en una sociedad estructurada desde la producción literaria y el teatro del texto, dejando de lado la oralitura y los conocimientos no escritos de las comunidades. Manuel reivindica esto y establece una gran paradoja entre una sociedad que no desiste ni se aparta del texto y una cultura mal llamada analfabeta que se expresa, crea, se desarrolla y evoluciona sin necesidad de este.

Augusto Boal en *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (1973) recoge la idea de que el teatro debe ser un arma de transformación y no un espacio de contemplación. Esta filosofía de Boal dialoga con las propuestas dramatúrgicas de Olivella, quien integró un montón de elementos de la idiosincrasia popular y reafirmó una comunión poderosa e identitaria para quienes lo veían. Esta herramienta de resistencia teatral se esmeró por romper con las estructuras tradicionales del teatro, permitiendo que las comunidades se reconocieran y se narraran desde su propia voz.

Literatura y pensamiento de Olivella como vehículo de resistencia

Manuel Zapata Olivella estableció un nuevo sendero literario con obras y novelas poderosas, que no sólo plasman la historia de la diáspora africana en el nuevo mundo, sino que también ponen de presente los procesos de resistencia y lucha. Esta manera de enunciación desafió las narrativas y maneras del quehacer literario impuesto por el colonialismo y puso de relieve a las gentes del muntú, que históricamente habían sido invisibilizadas.

En su novela *Changó el gran puta* (1983), Manuel Zapata Olivella reconstruye la historia de la diáspora africana desde una óptica espiritual y una oralidad propia de los bantú y los Yorubas en el nuevo mundo, presentando de manera cuidadosa el sendero hacia la cosmovisión africana. Según Mina Arango (2016), esta obra no es solo una novela sino un acto de reivindicación histórica, en la que el pasado esclavista y la lucha de los afrodescendientes se entrelazan con las historias y las mitologías ancestrales. Olivella también utilizó su literatura para hacer frente a los discursos de élite y denunció el racismo estructural en el país.

La visión de Olivella trascendió y se estableció en el sistema educativo. Olivella identificó que las corrientes de entonces en la educación reproducían cátedras verticales y genéricas frente a una población diversamente étnica; esto dejaba de lado las particularidades de los individuos, estableciendo una homogeneidad nefasta en el sistema educativo. En medio de este contexto, Olivella junto a otros grupos étnicos diseñaron una propuesta educativa pensada para integrar la diversidad étnica en la enseñanza del país que se llamó *etnoeducación*. En Colombia este término tomó fuerza con la constitución de 1991 en su artículo séptimo diciendo: “la república reconoce y protege la diversidad étnica y la pluriculturalidad de la nación colombiana” (Constitución política de Colombia 1991, 2023).

Esta corriente fue impulsada inicialmente por movimientos indígenas y afrocolombianos, con el objetivo de buscar una equidad en los procesos educativos y sondear en las particularidades culturales. La etnoeducación representa una conquista histórica que debe ser dirigida a toda la sociedad. Solo así se podrá avanzar hacia una comprensión más crítica y consciente de los procesos históricos, culturales y raciales que configuran el territorio.

En Colombia, la etnoeducación fue reconocida oficialmente con la Ley 70 de 1993. Sin embargo, la implementación de este concepto ha tardado años en hacerse efectiva y práctica dentro del sistema educativo colombiano en su totalidad, enfrentando múltiples desafíos y resistencias frente a la educación tradicional y la ausencia en la formación intercultural de los docentes y directivos en las instituciones del país.

El *teatro prieto* emerge y se instaura también como un espacio de *etnoeducación*, que no solo pone en escena las experiencias e historias de los pueblos, sino que también sirve como puente de enseñanza que acerca al espectador hacia un tacto más consciente, con las distintas culturas e identidades presentes en el territorio desde una experiencia escénica. El teatro siempre ha sido una espacio de transformación y conciencia con respecto a los contextos históricos, así que ¿por qué no hacer militancia y habitar aquí integrando la etnoeducación para y el reconocimiento de la pluriculturalidad en este aspecto en Colombia?

Hacia una identidad prieta en el teatro colombiano

“La identidad es un conjunto de características, valores, creencias y experiencias que definen a una persona, diferenciándolo de los otros; esto incluye

aspectos como la lengua, la religión, la orientación sexual, la etnia y las vivencias personales que se entrelazan para formar un sentido de quien soy” (Cabezas, 2005, 98).

La identidad prieta en el teatro afrocolombiano ha sido atravesada por momentos complejos que han dado como resultado el devenir y el empoderamiento de las nuevas militancias negras en la escena. Esta construcción continua de realidades identitarias ha sido posible gracias al diálogo, al autorreconocimiento y la relación con el otro, sin perder nuestras particularidades que nos definen como individuos. Desde el teatro, en su función como espacio de encuentro y diálogo, se han ido abriendo espacios y cerrando las brechas estructurales, que hoy nos permiten medianamente habitar esta vitrina teatral que también es nuestra. Claramente siguen existiendo instituciones que replican una homogeneidad artística que omite y excluye las expresiones que no se alinean dentro de su ideal concepción del arte.

En este contexto tan agreste, la identidad prieta no solo es un gesto político de resistencia frente a la estructura sistémica, sino una necesidad artística de existencia. Levantar la voz de los vencidos, habitar lo negado, rescatar la memoria y el conocimiento ancestral no escrito, no son caprichos de los negros, son actos de re-existencia frente al afán despintante del sistema. No solo es narrarnos o ponernos en escena como comunidad afrodescendiente, indígena o gitana, es atreverse a incomodar, a problematizar la ausencia, a cuestionar los silencios, a desafiar las estéticas y rescatar la espiritualidad de los hijos del muntú.

Por último, ser afrocolombiano y hacer teatro es en este país un acto de coraje. Es cargar con un legado histórico que debemos respetar y honrar con

nuestra existencia. Somos resultado de la terrible odisea del Atlántico arribada en el nuevo mundo, somos África, somos América, somos los prietos que reimaginamos lo imposible, embarcados en ser vistos, no como una cuota sino como parte del arte nacional colombiano.

CAPÍTULO II

AUSENCIA Y PRESENCIA

Este capítulo se desarrolla alrededor de la *ausencia* de referentes afrodescendientes en los procesos formativos de educación teatral, inmersos en la Licenciatura de Arte Dramático de la Universidad del Valle en Cali, y en cómo deviene hacia una presencia negativa y distorsionada.

No podría satanizar y desmeritar el nivel de la calidad educativa que nos brinda el programa junto a los enfoques y métodos artísticos aplicados a los procesos de formación teatral, tampoco la evolución los trabajos decoloniales que han adelantado, pero sí quiero evidenciar la ausencia que mayormente toma relieve en la carencia de materiales diversos y étnicos presentados a los estudiantes en formación.

El programa ha estado presente en la ciudad desde hace muchos años, y ha brindado a los estudiantes procesos transversales de formación artística. Sin embargo, al detenernos en la orilla y cuestionarnos un poco sobre el cuerpo bibliográfico de las asignaturas y los talleres impartidos en la escuela, podemos percibir una inclinación bastante pronunciada hacia autores europeos, una minoría de académicos latinoamericanos y una muy poca presencia en autores y académicos afros. Esta *ausencia* en la selección de materiales limita la diversidad estética, cultural y artística en la escena y muchas veces fabrica la idea de que las narraciones y los conocimientos negros no importan. Mientras los estudiantes leemos a Shakespeare, Brecht, Lorca o Valle-Inclán, autores fundamentales, sin

duda, rara vez se nos ofrece o se nos sugiere el conocer o analizar creadores como Wilson, Soyinka o Hansberry.

Ausencia de narrativas afros en la educación teatral

Hablar de *ausencia* implica reconocer no solo lo que no está, sino también lo que ha sido excluido de manera sistémica. En el ámbito educativo, esta ausencia no se manifiesta como un vacío, inexistencia, o carencia de algo, sino como el resultado de decisiones históricas, culturales y políticas que han determinado cuales son los conocimientos válidos y permanentes.

Unos de los campos en los que podemos evidenciar esta *insuficiencia* es en la literatura compartida a los estudiantes; espacio de conocimiento que a través de los años ha sido preso de una replicación automática de un canon rígido e inamovible, casi siempre occidental, que prioriza y da relieve a los autores y académicos de afuera. Esta carencia es evidente dentro de la escuela y deja en el olvido y la homogeneización a gentes que no se ven reflejados en referentes ajenos a su acervo cultural durante su formación.

La laguna de estos referentes afrodescendientes y/o indígenas en la licenciatura, deja ver en evidencia uno de los problemas estructurales más serios que tiene la academia en el país; parece que el reconocimiento de la igualdad y la dignidad de todas las culturas que conviven en el territorio es un simple artículo constitucional, que no es tenido en cuenta para los procesos escénicos ni en la selección del material, ya que durante años se ha implementado dentro de los procesos narrativas y decisiones que obedecen y dan flujo a estos roles derivados y

establecidos desde un pensamiento colonial, que ha replicado desmedidamente una visión occidental con respecto a la concepción del *arte*.

Este fenómeno tan adverso y radical está ligado a una estructura social que impacta de manera directa la construcción étnico/identitaria de los estudiantes. Es una *ausencia* que no solo refleja el silencio y la omisión histórica en la que hemos estado sumergidos los pueblos afrodescendientes, sino que deja en evidencia la tónica general de la que habla Baltasar Fra Molinero en *Los negros como figura de negación y diferencia en el teatro barroco* (1995), según el autor la postura del renacimiento europeo frente a las necesidades, la historia y la cultura de la gente negra sigue siendo un hecho aislado del que muy poco se habla, un cuento que no se cuenta. Esta misma tónica del silencio frente a lo diverso y lo no blanco, durante años ha priorizado e incrustado una visión extranjera del arte, la cultura, y las dramaturgias, que invisibiliza los procesos que no cumplen con dichos enfoques.

August Wilson, en su obra *Fences* (1985), propone y toma la dramaturgia como instrumento de denuncia, exponiendo algunos de los conflictos sociales y personajes del siglo XX en los Estados Unidos. El autor redirecciona el foco tradicional de la época y construye una pieza íntima, donde las voces protagónicas, los deseos, los conflictos, las frustraciones y los sueños no van en dirección a la cotidianidad hegemónica y Yanque, sin alrededor de la visibilidad de los negros.

Por otro lado, Manuel Zapata Olivella en su obra *Changó el gran putas*, plantea un ejercicio literario también interesante, el autor cambia el punto de vista de la narración que naturalmente hemos conocido, o nos han contado durante años sobre la trata de personas esclavizadas en el continente americano. Este distanciamiento de la narración que el autor le quita al esclavista en su obra deja ver su postura política al desnudo dándole voz, criterio al esclavizado y le permite

enunciarse desde el yo, desde su propia experiencia, desde su propia piel, rompiendo con la narrativa de contar la historia desde el punto de vista del vencedor que invadió el territorio y las mentes en América; por el contrario, reivindica al vencido, al esclavizado que clamaba desde las bodegas en los barco ser narrado.

En el contexto teatral de la Licenciatura en Arte Dramático en Cali, esta situación está ligada a la privación, omisión o inclinación de las propuestas escénicas que son mayormente estructurados desde un punto de vista occidental, en donde muy poco hay lugar y voz para los vencido, que ha sido vencido y encasillado en el silencio y la asimilación. Esta omisión de las voces del vencido no solo afecta la representación escénica, sino que también impacta en la construcción identitaria de los estudiantes afrodescendientes, que, al navegar en estas lagunas de referentes ajenos a su acervo, entran en la llamada en principio *odisea identitaria*.

La educación teatral no debería ser un espacio cerrado de reproducción de cánones coloniales establecidos sino un lugar de transformación, en esencia una catarsis que conduzca al encuentro y el reconocimiento artístico/identitario de los seres.

Alienación cultural en los procesos de formación artística

La alienación cultural que se da en muchos entornos académicos es consecuencia de la sombrilla colonial inmersa en estos procesos educativos. Es el resultado de un desarraigo sistemático que condiciona e impone modelos de fuera que minimizan las expresiones autóctonas de una comunidad, en este caso académica.

En el contexto de la formación teatral de nuestra escuela, muchas veces esta alienación se hace presente de distintas formas, una de ellas es la manera en que los estudiantes afrodescendientes somos conducidos a representar, seguir, admirar y replicar modelos ajenos a nuestro acervo cultural. Este encajonamiento en la formación artística está acompañado de métodos y estrategias, que quizá de manera inconsciente nos empujan hacia una esquina estática y nos privan de la reimaginación del arte.

Para que la alienación ocurra, primero tiene que haber una negación que conductualmente sugiera o dé paso a una imposición sesgada, según Franz Fanon y a su obra *Piel negra, máscaras blancas*. Fanon aborda durante su obra este tema de la alienación de manera transversal, el autor hace una lectura profunda del concepto y de cómo este se refleja e impacta la mente de los individuos víctimas de la corriente alienadora. Fanon advierte que la toma de conciencia y el conocimientos sobre nuestras realidades sociales, económicas y culturales, son el camino hacia una verdadera desalienación (1952, 44) Esta afirmación se relaciona con la imposición sesgada de muchos educadores, que replican desmedidamente las mismas cátedras y los mismos cánones configurados quizá inconscientemente o no, desde una ausencia diversa de conocimiento negro o indígena. Este cepo impuesto a los estudiantes resulta en un completo desconocimiento epistemológico, cultural e identitario que nos expone de manera autómatas a un constructivismo blanco que desde siempre ha sido el objetivo del sistema colonial que baña nuestro país.

He llegado a sentir junto a otros hermanos negros que dentro de la academia en general muchas veces existe un interés evangelizador que se esmera por “educar” a la gente negra, a tal punto de llegarnos a considerar ignorantes o

desviados. No se dice, pero está presente. Es como si se tratara de una distinción negativa que nos baña la piel, la misma que es motivo de estereotipia, estigma, víctima de realidades y mitos preconcebidos en una sociedad colorista, en su mayoría con un pensamiento establecido que se replica desmedidamente en pleno siglo XXI. La cultura es espacio de mentalidades en el que se crean y reproducen distintos valores que determinan la forma en que se percibe el mundo. Muchos de estos valores han estado vinculados desde una construcción y visión negativa de la negritud, incluso desde lo religioso. Un ejemplo claro de esto es el pasaje de Cam en el Génesis de la Biblia que narra:

Y vio Cam, padre de Canaán, la desnudez de su padre, y lo dijo a sus dos hermanos que estaban afuera. Entonces Sem y Jafet tomaron la ropa, la pusieron sobre sus propios hombros y, andando hacia atrás, cubrieron la desnudez de su padre, teniendo vueltos sus rostros para no verla. Y despertó Noé de su embriaguez, y supo lo que le había hecho su hijo más joven, y dijo: Maldito sea Canaán; siervo de siervos será a sus hermanos. Dijo más: Bendito por Jehová mi Dios sea Sem, y sea Canaán su siervo. Engrandezca Dios a Jafet, y habite en las tiendas de Sem, y sea Canaán su siervo” (Santa Biblia, Reina-Valera 1960).

Paradójicamente la misma religión que predica el amor es el génesis donde se gestó la ideología de la raza. Fue la iglesia, supongo que por intereses económicos y extractivistas de entonces, quien diseñó una interpretación nefasta que dio paso a uno de los crímenes más brutales de la historia de la humanidad justificado desde el credo.



Representación judeocristiana de los tres hijos de Noe
 lestendesdesem.wordpress.com

Estas ilustraciones y pasajes fueron utilizados por muchos teólogos y esclavistas para sostener el negocio de la trata de personas y argumentar su actuar desde un presunto mandato divino en la Biblia. Cito el mito, porque alrededor de este se ha construido un sin número de interpretaciones e ideales excluyentes que continúan indirectamente replicados en el mundo contemporáneo, una maldición que condenó a los hijos de Canaán y que hoy en día resuena porque a algún religioso esclavista se le ocurrió afirmar que los descendientes de Canaán eran los africanos. No hay fundamento en ello, ser negro no es una maldición, ser negro, diría Fanon (1952), es haber tendido nuestra piel agraviada y captar todos los efluvios cósmicos: somos la verdadera gota de sol sobre la tierra (67).

Achille Mbembe advierte en *Crítica de la razón negra* (2013) que vivimos bajo un sistema que ha sido diseñado para la creación de un sujeto negro cuyo única

función es encarnar una diferencia útil (48). Es decir, Mbembe pone de presente el propósito de una estructura que permite que el negro exista siempre y cuando sea útil y preferiblemente que no piense por sí mismo. En pocas palabras, según el autor, el negro es aceptado como cuerpo, pero negado como un ser que razona y que piensa.

Consecuencias: escasez de referentes en los estudiantes afrodescendientes

La insuficiencia de referentes identitarios y estéticos dentro de la educación teatral no es un simple vacío en el diseño de la maya curricular o de los materiales dictados por los educadores, es un asunto de suma relevancia que llega a ser violento y afecta profundamente el desarrollo artístico identitario, la creatividad y el autoestima de los estudiantes negros. Cuando los jóvenes negros entramos a la escuela de arte, entramos con muchas lagunas creadas en la educación media, la universidad se establece como un sitio para repensarse la vida, conocer muchas otras cosas, y abrazarnos con lo que de verdad nos identifique, al menos es mi caso; es decir, la universidad se convierte en el lugar donde verdaderamente empezamos a construir nuestra identidad, resultado de lo que vemos, de lo que leemos, o con quienes nos relacionamos, en resumen se traduce en un nicho que da como resultado seres más consientes del mundo y las realidades que los rodean. Pero muchas veces a los estudiantes negros nos toca rebuscar y existir dentro de narrativas que no nos acercan a nuestro acervo cultural. Quiero decir, a veces los estudiantes negros entramos a la escuela y nos encontramos con una configuración totalmente ajena a nosotros, cuerpos que no se parecen al nuestro, voces de académicos extraños y lejanos que no comparten nuestra historia,

personajes que jamás han atravesado nuestros conflictos y que no tienen ni la remota idea de lo que nos aqueja, en resumen, gente despintada que conduce es al desarraigo existencial.

Esta escasez de referentes construye una línea implícita que indirectamente deja un mensaje claro a las gentes del muntú; al menos eso es lo que sentimos dentro de los procesos, como que las historias y el conocimiento negro no fuera importante, como si la cultura o lo autóctono solo puede abordarse desde las formas típicas y estereotipadas.

Muchos estudiantes afrodescendientes en algún momento dudamos de nuestra capacidades creativas, y no porque de verdad seamos pésimos artistas o porque no tengamos las herramientas para crear procesos maravillosos en las tablas, sino por la idea interiorizada y el molde establecido de lo que se considera un “buen artista, o un buen actor”. El estudiante negro normalmente quiere llegar a ese nivel, a ese molde que le siguieren perfecto, ese molde y técnica que diseñó un académico de afuera y donde el modelo perfecto normalmente es europeo y blanco. El artista negro dentro de su pasión y prisa por alcanzar los estándares del arte incurre y se somete inconscientemente a un despojo de su negrumbre, de la jungla que lo aleja del molde occidental y se baña en costumbres, modismos, referentes, dialéctica y todo lo que comprende y lo conduce hacia ese molde establecido.

Este tema lo aborda Ngũgĩ durante su ensayo *Descolonizar la mente*, el autor expone la manera en la que ocurrió la invasión de los territorios usurpados por las grandes potencias mundiales de entonces, pero no deja de lado el impacto psicológico y la transformación mental de los cuerpos colonizados, despojándolos,

desarraigados y alienados, en corrientes ajenas a su pensamiento y acervo. El autor lo llama *colonización mental*, aspecto que durante siglos se ha ido replicando y a pesar de todo el tiempo que ha pasado, continuamos alienados en una replicación de las mismas dinámicas homogeneizadoras. Esta es una de las consecuencias más severas que dejó el colonialismo y que dentro de nuestra escuela se traduce en una representación casi que totalitaria de referentes occidentales, lo que deja un lago inmenso de incertidumbre y desconocimiento frente a nuestro acervo y nos empuja a una asimilación de las narrativas presentes en los procesos artístico-creativos, en efecto la odiosa identitaria.

Estas lagunas y vacíos inmensos de referentes afros en la literatura, en las escenificaciones, en las historias del teatro que se nos enseña, y en la mayoría de los maestros que imparten las cátedras en la escuela, refuerza este proceso donde los estudiantes negros olvidamos la raíz, nos despojamos de nuestra negrumbre y sin darnos cuenta entramos en dinámicas constructivistas que desdibujan lo que somos y representamos.

Tenemos que finalizar diciendo que la falta de referentes afrodescendientes en las escuelas de formación no es una casualidad, o simple descuido en de la malla curricular de nuestra licenciatura, esta insuficiencia obedece a un diseño y organización sistémica universal en donde muy poco se filtra o es relevante el logros, el conocimiento de las personas negras. Finalmente debo decir que dentro de estas dinámicas sistémicas, la equidad no existe, no existe en una estructura que solo toma en cuenta algunos eslabones de su pirámide colonial, que en el amañe del trato preferencial histórico elige lo banco por encima de todo, no existe ante este colorismo que no tiene la mínima intención de equilibrar la balanza. Por

eso, la presencia de referentes afrodescendientes o indígenas en el arte no es un simple capricho o exigencia sin fundamento, ni es un gesto simbólico, es una necesidad vital. Es urgente construir un teatro, un proyecto educativo que de verdad se imparta con equidad, imparcialidad, y sin inclinaciones de ningún tipo, donde los estudiantes afrodescendientes no tengamos que entrar en la asimilación de la narrativas, sino que también podamos conocer y estudiar las nuestras, donde podamos vernos reflejados en los referentes y los materiales que nos presentan y porque no ver en escena a otros prietos habitando el poder, el amor, la tragedia, la filosofía, la belleza, donde todo esto pueda ser motivo de reconocimiento.

El casting predilecto

Uno de los vestigios del racismo sistémico en el arte escénico es la deshumanización, que junto al encajonamiento de roles ha sometido a nuestros cuerpos negros a ser vistos desde la mirada y la concepción blanco-mestiza. Esto no siempre ocurre de manera directa, se presenta en el mayor de los casos con una cadencia sutil que se esconde en lo práctico, es decir en la forma en cómo nos exponen de cara al espectáculo teatral, presentándonos casi siempre como seres sin matices, sin un interés profundo dentro de la trama; sin protagonismo y a veces sin ningún tipo de humanidad o sentimientos, traducéndose solamente a ser visto desde la óptica de la estereotipia, la caricatura o el utilitarismo dentro de la pieza.

Esta mirada colonial en la escena colombiana se establece como una práctica ordinaria disfrazada de normalidad, donde los actores negros nos

enfrentamos a una realidad compleja de cara a las oportunidades y el mercado laboral. No solo debemos enfrentarnos a la industria agreste de la actuación y los contenidos de entretenimiento asumiendo que tenemos menos oportunidades, y que debemos trabajar el doble para ser tenidos en cuenta, sino que cuando por fin podemos filtrarnos y habitar estos espacios, somos llamados para interpretar roles de estereotipia racial. A esto lo he llamado *el casting predilecto* y se trata de todo un organigrama sistémico de reproducción y creación socio racial, que no solo se encarga de limitar los cuerpos negros en roles definidos donde nuestra piel y diáspora marcada determinan el espacio narrativo, sino que imponen una visión de estigmatización y condicionamiento social. Esto no ocurre solamente en el mercado laboral donde nos desempeñamos a veces, también toma relieve en los procesos formativos de educación teatral, donde desde mi experiencia, a veces se construye, se configura y se monta con cerco sesgado alrededor de los actores negros dentro de las propuestas escénicas por los propios directores o compañeros de escena. Mayormente este sesgo está construido desde la imposibilidad de reimaginar a los artistas negros en roles que se salgan de la estereotipia, sino que se conduce a la misma replicación nefasta de roles sistémicamente establecidos.

Por ejemplo, recuerdo que, en mi proceso formativo profesional como intérprete, cursaba la asignatura de *Taller de Puesta en Escena* con uno de los formadores y directores más longevos dentro de la licenciatura. La obra propuesta por el docente fue *La tempestad* de William Shakespeare, unos de los últimos dramas escritos por el dramaturgo inglés. Todo transcurría con normalidad durante la exploración y conocimiento de la pieza, hasta que llegó el momento de seleccionar *el casting*.

Fue curioso o quizá descarado cómo el prejuicio y la *visión étnico-racial* tomó relieve en la designación de los personajes. En efecto, ninguno de los estudiantes negros fuimos tenidos en cuenta inicialmente para interpretar personajes de la realeza o la aristocracia inglesa, se nos sugirió hacer a nada más y nada menos que a *Calibán*, el esclavo de Próspero, o a bufones presentes dentro del relato, todo esto disfrazado de cualidades interpretativas geniales desde el rol del personaje. Hoy en día todavía recuerdo cómo abrimos la muestra de puesta en escena frente a los estudiantes y profesores de la facultad. La apertura de la obra fue una imagen de los tres estudiantes negros del grupo (*los Calibanes*) en medio de un baile ridículo y con unos trajes espantosos de limpieza, esto aludiendo al servicio y la posición subordinada en la que estaba y que prestaba el personaje de *Calibán* dentro de la pieza.



Facultad de Artes Integradas/ Muestra de puesta en escena II (2023-1)

Photo by, Infamia Ph.

Aun me veo en medio de mis hermanos negros frente a las miradas azuzantes de los blancos, que les pareció chistosa aquella propuesta, aun escucho las risas del director que pareció satisfecho con lo logrado. Yo sólo podía sentir

vergüenza, mucha pena, no sabía por qué, solo quería que acabara la escena y quitarme el bendito traje, quitarme las pieles del monstruo y revestirme con las pieles del príncipe *Fernando*. Me sentía humillado.

En ese momento no tenía un argumento sólido que me ayudara a tomar una postura crítica frente al profesor por este acto tan nefasto, pero me incomodaba profundamente ser visto solamente desde lo servil y lo burlesco. Me incomodaba que no me seleccionase por mis capacidades interpretativas, por dedicación artística, o disciplina personal, sino que, por el contrario, pesara más la negrumbre que me baña y la imagen estereotipada fabricada y configurada en la cabeza del director. Ninguno de nosotros fue contemplado para interpretar a el noble desterrado *Próspero* o a su hermano el usurpador, por ejemplo; ahora que lo pienso, la selección obedecía claramente a una mirada blanca mestiza sin ningún tipo de conciencia étnica, que no consideró necesario problematizar la figura de Calibán más allá de su función dentro del texto. Diversos estudios de corte decolonial, como *La dialéctica de Calibán en el terreno del pensamiento, un ejercicio descolonizaste para abordar la cuestión negra en América Latina*, han propuesto leer este personaje como una construcción simbólica del sujeto colonizado, despojado de su lenguaje, animalizado y subordinado al poder de Próspero. Desde esta mirada cuidadosa la asignación casi automática de *casting* hubiera sido distinta, quizá, y no hubiera tomado esa ruta de perpetuidad histórica en la representación de los cuerpos racializados dentro de la escena.

Aun con todo este panorama de cerco establecido, me negué a quedarme en la asimilación y la incomodidad de este personaje. En medio de la escenificación trabajé y propuse algunas improvisaciones con respecto al personaje del príncipe

Fernando, pero recuerdo que en medio de la clases se me cuestiono el hacer.

“¿Cómo el príncipe va a ser negro si el duque de Milán es blanco?” En ese momento no supe qué responder otra cosa más que “*es teatro, es convención, no le metan tanta cosa*”, pero ahora entiendo claramente que se trataba de una pregunta fundamentada desde el pensamiento eurocéntrico, colonial, y entiendo. Lo que es muy contradictorio es la frase rebuscada e idealista usada por muchos directores: “*el teatro es hermoso porque nos permite ser otros*”. Yo creo que esta frase pierde su sentido cuando el arte pierde su valor en la creación y se convierte en una posibilidad delimitada. Podemos ser otros, pero ¿cuáles otros?

La tempestad de Shakespeare presenta claramente unas relaciones de poder y la influencia del colonialismo fuerte y violento que sometió y negó la humanidad de los nativos en sus territorios. Es lo mismo que ocurre con Calibán, es descrito dentro de la pieza como un monstruo, salvaje, maldito por ser descendiente de una bruja y un montón de características más de la visión colonial. ¿Les suena familiar? Vive como esclavo en una isla que originalmente le pertenecía, pero Próspero la usurpó y supuestamente lo liberó de sus prácticas antiguas del diablo y le enseñó nuevas cosas incluyendo su lenguaje... ¿no les suena familiar, no suena como a 1492? ¿Acaso no es una exaltación dramática occidental a la conquista de América? Esto es más que una anécdota, es el claro ejemplo de cómo la configuración escénica perpetua dinámicas estereotípicas y limita la reimaginación del arte en muchas ocasiones.

Lo que resulta aún más problemático, si se considera que existen textos y críticas de esta obra, como la versión de *Una tempestad* de Aimé Césaire, en la cual Calibán deja de ser un sujeto subordinado y toma una postura consiente frente a su

realidad; es que jamás se pensó, ni se nos sugirió tener una visión crítica, artística que rompiera con la mirada colonial de la obra, sino que se representó rígidamente la idea original del inglés, sin conciencia alguna y reafirmando la jerarquía racial implícita en la obra. Esta omisión no es un acto menor, es la evidencia de cómo la formación teatral muchas veces continúa anclada a una lectura única del canon, cerrando la posibilidad de reimaginación, de construir representaciones más críticas, diversas y conscientes.

El Arte como Cimarronaje

Cimarrón fue el nombre con el que distinguieron y diferenciaron a las personas esclavizadas que estratégicamente o de manera violenta, se *escaparon* del yugo esclavista, se internaron en el monte y *crearon* espacios seguros para su gente, espacios de libertad, lejos del cepo colonial. Yo vengo del palenque de *San Francisco* en el río naya, no sé cómo se llamaba antes; con ese nombre lo recuerda mi abuelo Jesus Antonio Mina, pero estoy seguro que los ancestros no le pusieron este nombre de un santo católico. No nací allá, nací en Buenaventura, pero a no más de seis generaciones Prudencio Mina se lanzaba de un barco negrero para que hoy su descendientes, los Viveros, los Angulos, los Mina y otros pudiéramos gozar y nacer libres del yugo español.

Ser cimarrón no solo es salir corriendo por la manigua sin un rumbo definido, tiene un significado que va más allá de este hecho práctico. Escapar de la opresión, romper lo establecido, construir una nueva manera de vida, amar libremente, y resistir son algunos de ellos. Por eso, más que el acto de resistir frente a las estructuras de entonces, el cimarronaje fue una respuesta, una declaración, fueron voces cansadas que decidieron arrebatarse lo negado a costa de todo.

Hoy por hoy esta lógica escapista que plantea la fuga como conservación y reivindicación de lo propio, debe continuarse reproduciendo, debe mantenerse viva, no para dividir sino para conservar y establecer un diálogo entre las dinámicas y la realidad. El arte producido en los territorios, en las comunidades, las creaciones autóctonas deben conservar esta idea de protección de cara al contexto actual. En el contexto teatral, el cimarronaje debe establecerse en la capacidad que tenemos los creadores, los artistas o estudiantes negros de crear desde el cerco negado, desde la ausencia, sin la reproducción y la sombra acusante del amo. Liberarse, romper paradigmas, reimaginar otros mundos posibles que no sean los planteados por el amo. Así como los esclavizados construyeron su propio universo, nosotros debemos construir y abrazar otros planteamientos escénicos, otras dramaturgias que no estén alienadas en el canon hegemónico que el sistema nos impone. No necesitamos pedir permiso, no necesitamos cargar acuesta al canon, necesitamos saltar del barco y entender que tenemos una oralidad, unos textos y unas historias también dignas y hermosas por contar. El cimarronaje en el arte debe dejar un mensaje claro frente a lo sistémico que nos oprime y nos invisibiliza, y es que, como los ancestros, nosotros debemos levantar nuestro propio monte, ser cimarrones del arte y establecer nuestro propio palenque.

El teatro prieto, una escena que identifique o cualquier acto artístico de resistencia étnica, es hacer cimarronaje, es contribuir al palenque contemporáneo donde podamos tener libertad creativa, donde podamos revindicar lo nuestro y donde nuestros cuerpos ya no estén al servicio del amo; es hacer un quiebre en las corrientes epistemológicas, crear y darle vuelo a lo autóctono y lo hermoso de nuestros territorios. Aquí radica la verdadera descolonización según Ngũgĩ wa

Thiong'o, cuando nos invita a rescatar nuestras maneras de contarnos frente al cepo opresor.

Hacer cimarronaje no debe ser una decisión floja y cambiante, es arriesgarse, es tomar una postura política que abra nuevas posibilidades de reimaginación frente al arte. En este sentido, algunos militantes de la causa prieta en el arte hemos iniciado procesos significativos que han dejado huella y han impulsado a otros hermanos negros a continuar el camino hacia la libertad y la reivindicación de las creaciones, las historias y las narraciones afrodescendientes en la escena. Esta herencia sigue viva en nosotros y debemos escuchar a esos ancestros, tomar como ejemplo sus acciones admirables, valientes, reconocerles y honrarles. Por eso, cuando un actor negro se para en un teatro, en un set de grabación o en cualquier espacio de representación visible, debe ser consciente de que lleva en su espalda la carimba de su linaje y representa dignamente su negrumbre, su ancestralidad. Y así como los cimarrones no esperaron abolición, los artistas negros no debemos esperar que el sistema se modifique, así ha estado por siglos en medio de las mismas dinámicas. No debemos pedir permiso, debemos alzarnos desde las acciones conscientes, inteligentes con respecto al asunto: cantar, escribir, montar, crear, movilizar; esas son las semillas que como artistas debemos sembrar y abrir el camino, no desde la individualidad y el egoísmo sino desde la juntanza con los hermanos y hermanas conscientes de esta necesidad de producir espacios donde podamos identificarnos.

CAPÍTULO III

UNA ESCENA QUE IDENTIFIQUE

La reimaginación en la escena teatral no puede quedarse atada a un discurso teórico o en vanas discusiones sin una relevancia profunda, debe existir un diálogo serio, consciente y encaminado hacia resultados concretos. Por eso, es urgente hacer el tránsito de la conversación a lo práctico y comenzar a construir de forma activa el camino hacia un verdadero teatro que identifique, hacia una escena pluriétnica que verdaderamente refleje la diversidad artística y creativa en la escuela; donde los planteamientos que no se alinean al canon, también sean dignos y tengan lugar en las creaciones y materiales que atraviesan la formación del estudiante.

Instalación de referentes diversos.

La *inclusión* es una palabra que evité usar en esta tesis, porque me parece una concepto reusado y manoseado; en este capítulo he decidido reemplazar esa palabra por el concepto de *instalación*. Partiendo de la idea inicial cuyo enfoque fue la inexistencia y lagunas presentes en la malla curricular que han conducido a la odisea, creo que es indispensable tomar acciones desde lo práctico con este concepto, de manera que podamos irrumpir en lo establecido y reconfigurar de manera positiva la equidad en los planteamientos, en los métodos y materiales curriculares, para así disfrutar la amplitud en nuevos referentes y disminuir la odisea a la que nos enfrentamos por falta de estos.

Considero que la instalación de nuevos referentes debe partir desde un espectro teatral que amplíe la concepción, el conocimiento y la valoración de los estudiantes con respecto a representaciones que sientan más cercanas. En esta línea de pensamiento me parece importante incluir dentro de los materiales curriculares y académicos, dramaturgos e intelectuales negros como:

Amir Smith Córdoba

Certegui, Colombia (1933–2003). Sociólogo, escritor, periodista, investigador y activista afrocolombiano, considerado una de las figuras pioneras del pensamiento afrocolombiano contemporáneo. Fue fundador *del Centro para la Investigación de la Cultura Negra (CIDCUN)* y de la revista *Negritud*. Su obra intelectual se centró en el análisis del racismo estructural en Colombia y en la reivindicación de la identidad cultural afrodescendiente. Artículos y textos como *blanqueamiento y negritud*, son de una de esas piezas donde el autor explora cómo este ideal ha operado históricamente en América Latina como un mecanismo social y cultural que jerarquiza los cuerpos y las identidades.

Obras destacadas:

- *Cultura negra y avasallamiento cultural (1980)*
- *Vida y obra de Candelario Obeso (1984)*
- *Visión sociocultural del negro en Colombia (1986)*

August Wilson,

Pittsburgh, Pennsylvania (1945–2005) Fue uno de los dramaturgos afroamericanos mas importantes del teatro negro en los Estados Unidos y el mundo. Sus obras galardonadas con múltiples premios siguen siendo reconocidas, montadas y producidas de manera global, haciendo de su trabajo y legado militante

una verdadera lucha por la visibilización y representación digna de las historias y narraciones afroamericanas. Una de sus obras más significativas es *The Piano Lesson* (1987) donde el autor instala un conflicto muy interesante entre los personajes de la pieza que atraviesa la narración de principio a fin, siendo la memoria, la familia y lo ancestral el centro de la trama. El autor presenta a una familia afroamericana enfrentada por la posesión de un piano heredado, por un lado está Boy Willie, uno de los personajes centrales de la pieza, que quiere vender el piano para comprar unas tierras, y por el otro está Berenice, su hermana, que quiere conservarlo por respeto a la tradición y los ancestros tallados en él.

Obras destacadas:

- *Fences* (1985).
- *The Piano Lesson* (1987).
- *Ma Rainey's Black Bottom* (1982).

Traducciones al español:

Fences- Vallas, Jorge Huertas

Juan de Dios Mosquera

Santa Cecilia, Risaralda, Colombia (1956). Escritor, sociólogo y líder del movimiento afrocolombiano. Fundador del Movimiento Nacional por los Derechos Humanos de las Comunidades Afrocolombianas (CIMARRÓN) y uno de los principales intelectuales en la lucha contra el racismo en Colombia. Su producción ensayística aborda temas como la discriminación racial, la exclusión social y los procesos de organización política de las comunidades afrodescendientes.

Obras destacadas:

- *Las comunidades negras hacia el siglo XXI*
- *El libro del cimarrón*
- *¿Qué debemos asumir como etnoeducación?*

Akinwande Oluwole Babatunde Soyinka

Abeokuta, Nigeria (1934) Dramaturgo nigeriano y Premio Nobel de Literatura en 1986. Una de sus obras más renombradas y reconocida a nivel internacional es *Death and the King's Horseman* (La muerte y el jinete del rey) escrita en 1975; la pieza teatral explora la lucha entre la tradición yoruba y las autoridades coloniales en Nigeria. Basada en un acontecimiento real durante la invasión británica a Nigeria, la obra narra y pone de presente los conflictos entre los ideales, la cosmovisión local y la imposición moral y religiosa del hombre europeo.

Obras destacadas

- *Death and the King's Horseman* (1975)
- *The Lion and the Jewel* (1959)
- *A Dance of the Forests* (1960)

Traducciones al español:

La muerte y el caballero del rey (trad. José Manuel Álvarez Flórez, Alianza Editorial).

Adrienne Kennedy

Pensilvania, Estados Unidos (1931) Dramaturgia estadounidense; conocida por el uso del surrealismo en sus obras, que a menudo carecen de un argumento fijo, porque son supremamente simbólicas. *Funnyhouse of a Negro* (La casa de la risa de un negro) es una de sus obras más destacadas. Fue estrenada en Broadway en 1964 y ganó el premio Obie; esta pieza presenta al personaje de Sarah, una

joven mestiza de New York que vive atrapada en un conflicto por su identidad étnica, provocando en ella auto discriminación y rechazo por su negritud.

Obras destacadas:

- *Funnyhouse of a Negro* (1964)
- *The Owl Answers* (1965)
- *A Movie Star Has to Star in Black and White* (1976)

Mary Grueso Romero

Guapi, Cauca (1947–). Escritora, poeta, narradora y docente afrocolombiana, reconocida por su trabajo en la recuperación de la oralidad y las tradiciones del Pacífico colombiano. A través de poemas y relatos, como *la muñeca negra* (2008) la autora hace una reflexión sobre la identidad y la representación en la infancia; la pieza cuestiona los modelos de belleza dominantes que privilegian la blancura y excluyen las características físicas de los niños y niñas afrodescendientes. Este relato reivindica la importancia identitaria de los niños en todo lo que los rodea.

Obras destacadas:

- *La muñeca negra.*
- *Negritud en versos.*
- *Del baúl a la escuela.*

Derek Walcott

Castries, Santa Lucía (1930–2017). Poeta y dramaturgo caribeño, Premio Nobel de Literatura en 1992. Sus poemas exploran las tensiones entre herencia

colonial, identidad caribeña y tradición clásica occidental. En *Omeros*, por ejemplo (1990), el autor reescribe la tradición épica occidental desde el Caribe, con una intención clara de desplazar del centro el canon hacia sujetos históricamente invisibilizados. Transformando esta epopeya clásica en una búsqueda identitaria afrocaribeña donde da relieve a un entorno popular y marginado. Esta instalación que hace Walcott permite ampliar las estéticas muchas veces establecidas sin luces de reimaginación.

Obras destacadas:

- *Dream on Monkey Mountain* (1970).
- *Ti-Jean and His Brothers* (1958).
- *Omeros* (1990).

Candelario Obeso

Santa Cruz de Mompox, Colombia (1849–1884). Poeta y escritor afrocolombiano considerado uno de los pioneros en la representación literaria de la cultura negra en el país. Su obra *“Cantos populares de mi tierra”* (1877) recoge poemas escritos en el argo popular. A través de estas composiciones, Obeso introduce en la literatura colombiana la voz de los sujetos afrodescendientes, visibilizando su cotidianidad, sus emociones y su relación con el territorio.

Obras destacadas:

- *Cantos populares de mi tierra* (1877).
- *Lecturas para ti*.
- *Secundino el zapatero*.

Alfredo Vanín Romero

Saija, Cauca, Colombia (1950–). Escritor, ensayista y gestor cultural afrocolombiano. Reconocido también por explorar en sus obras literarias la historia, y las tradiciones del pacífico a través de textos como: "Cimarrón en la lluvia" de 1991 y "Jornadas del tahúr" de 2005 primero y el último de su producción poética, el autor entrega un territorio de lluvia, vegetación desbordada y ríos de barro y fábula. Ofreciendo un mundo de pueblos estancados donde los niños abandonan sus cuerpos desnudos sobre troncos salpicados, y los adultos viven con la piel húmeda y salada, en una incertidumbre absoluta que les viene de ancestros esclavizados.

Obras destacadas:

- *Cimarrón en la lluvia* (1991).
- *Jornadas del tahúr* (2005).
- *Los restos del vellocino de oro*.

Carlos Arturo Truque

Condoto, Chocó (1927–1970). Narrador y escritor afrocolombiano. Sus obras se caracterizan por retratar la vida cotidiana de las comunidades del Pacífico. Sus relatos, reunidos en colecciones como "*Granizada y otros cuentos*", exploran las tensiones sociales, la pobreza, la violencia y las formas de resistencia presentes en la región.

- *Granizada y otros cuentos*.
- *El día que terminó el verano*.

- *Vivan los compañeros.*

Helcías Martán Góngora

Guapi, Cauca (1920–1984). Poeta, periodista, político y escritor afrocolombiano. Su obra poética incluye “humano litoral, notas pastorales, mester de negrería y fabla negra, retablo de navidad y otros mas que ponen de presente su conexión íntima con la tradición oral de la cultura afrocolombiana.

Obras destacadas:

- *Evangelios del hombre y del paisaje.*
- *Tambor en la noche.*
- *Poemas del litoral.*

Baudilio Revelo Hurtado

Guapi, Cauca, Colombia (1934–). Abogado, escritor, investigador y promotor cultural afrocolombiano, pionero en la investigación y publicación de la memoria oral y cultural de la región. Revelo Hurtado dedicó gran parte de su trabajo a documentar las expresiones culturales afrodescendientes y a reivindicar su valor dentro de la identidad nacional.

Obras destacadas:

- *Relatos del Pacífico.*
- *Memoria y tradición oral afrocolombiana.*
- *Narrativas del litoral.*

María Elcina Valencia Córdoba

Puerto Merizalde, Buenaventura, Colombia (1963—). Docente, poeta y artista afrocolombiana, fiel militante de la promoción y preservación de la cultura de la región. Es también directora y fundadora de la asociación cultural Tradiciones de Pacífico (Tradelpa) dedicada a la enseñanza y preservación de las tradiciones culturales del Pacífico colombiano, así como la difusión de los saberes tradicionales del pueblo afrodescendiente.

Entre sus producciones literarias más destacadas se encuentran:

- *“Todos somos culpables*
- *Susurros de palmeras*
- *Rumbas y arrullos de manglar, La palmera”*

Leonor González Mina

Robles, Jamundí (1934- 2024). Cantante, actriz y escritora afrocolombiana conocida como “La Negra Grande de Colombia”. Aunque es reconocida principalmente por su trayectoria musical, su trabajo artístico también ha contribuido a la difusión de la cultura afrocolombiana y del folclor del Pacífico. A través de su interpretación y producción cultural ha fortalecido la visibilidad de las tradiciones afrodescendientes en el escenario nacional.

Obras destacadas:

- *Yo me llamo cumbia.*
- *Mi Buenaventura.*
- *La mina.*

Aimé Césaire

Basse-Pointe, Francia (1913–2008) Poeta, ensayista, dramaturgo, político y fuerte crítico del colonialismo europeo, quien siempre buscó desde el quehacer reivindicar la estética cultural y la dignidad de lo negro. Este autor estableció una de las críticas más severas y radicales hacia la modernidad europea, a quienes acusó en *Discurso sobre el colonialismo* (1950) de haber justificado la explotación, la violencia y el racismo bajo la máscara del progreso y la civilización. Según Césaire “el colonizador europeo lleva el estandarte de la civilización y el otro pasa a ser el salvaje, al que hay que civilizar y cristianizar. A este otro se le adjudica una serie de características, entre ellas la incapacidad de autogobernarse, justificándolo incluso desde el punto de vista de la psicología” (Discurso 30).

Además de su ensayo, Césaire escribió una trilogía de piezas teatrales con un enfoque en contra de lo colonial, dicho por el mismo autor. La *tragedia del Rey Christophe* (1963), *Una Tempestad* (1968) y *Una temporada en el Congo* (1966) conforman el conjunto de obras que marcaron el pensamiento del autor en los sesentas, donde reflexiona sobre los procesos coloniales y de independencia.

Obras destacadas:

- *Discurso sobre el colonialismo.*
- *Cuaderno de un retorno al país natal.*
- *La tragedia del rey Christophe.*

Arnoldo Palacios

Certegui, Colombia (1924- 2015) Escritor chocoano y uno de los narradores afrocolombianos más importantes. Su novela, *Las estrellas son negras* (1949), es

considerada un clásico de la literatura colombiana. En esta el autor pone de presente la pobreza, el racismo y la falta de oportunidades que enfrentan a diario las comunidades negras del Chocó.

Obras destacadas:

- *Las estrellas son negras.*
- *Buscando mi madre dedió.*
- *El largo viaje del negro.*

Alice Childress

Charleston, Estados Unidos (1916-1994) Dramaturga afro estadounidense nacida durante el Renacimiento de Harlem, fue fundadora del American Negro Theatre. Su obra más conocida es la novela *A Hero Ain't Nothin' But A Sandwich* (1973) sobre un niño negro de 13 años adicto a la heroína, que fue hecha película en 1978. Su obra de teatro *Trouble in Mind* (1955) fue aclamada por el público y la crítica en off-Broadway. La obra tuvo que esperar hasta 2021 para ser estrenada en un teatro de Broadway, ya que en un inicio la autora se negó a hacer concesión alguna sobre su controvertido final, que deja de manifiesto el racismo estructural en el sistema de producción estadounidense.

Obras destacadas:

- *Trouble in Mind* (1955).
- *Wedding Band* (1966).
- *Florence* (1949)
-

Suzan-Lori Parks

Kentucky, Estados Unidos (1963)

Dramaturga, guionista y novelista estadounidense. Fue la primera mujer afrodescendiente en ganar el Premio Pulitzer por su obra *Topdog/Underdog* en 2001. La obra retrata la vida de dos hermanos afroamericanos marcados por la pobreza, el racismo y el abandono; construyendo un fino diálogo que muestra cómo la frustración y el entorno agreste se reproducen entre los individuos y conducen muchas veces a la tragedia.

Obras destacadas:

- *Topdog/Underdog*
- *The America Play.*
- *Venus.*

Ama Ata Aidoo:

Abeadzi Kyiakor (1942- 2023) Fue una escritora, dramaturga y novelista ghanesa ganadora de numerosos premios literarios, incluyendo el Premio de la Commonwealth. Su gran obra *The Dilemma of a Ghost* (1965) aborda el choque cultural entre África y la diáspora afrodescendiente. La obra narra el matrimonio entre un joven africano y una mujer afroamericana. La dramaturga expone las tensiones y fracturas producidas por la experiencia colonial y la esclavitud.

Obras destacadas:

- *Anowa.*
- *The Dilemma of a Ghost.*
- *Changes.*

Paul Gilroy

Londres, Reino Unido (1956). Sociólogo y teórico cultural. Su trabajo ha sido central para los estudios de la diáspora africana y la crítica a los nacionalismos culturales. En *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), Gilroy propone comprender la modernidad no como un proyecto exclusivamente europeo, sino como una construcción atravesada por la esclavitud, el comercio transatlántico y las resistencias negras. El concepto de Atlántico Negro que este teórico acuña permite pensar la cultura afrodescendiente como un sistema de flujos, intercambios y traducciones constantes entre África, América, el Caribe y Europa. Instalar a Gilroy como referente identitario es importante, desde su lógica muchos podrían entender que el teatro negro también ha sido fundamentales para la configuración del pensamiento artístico actual.

Obras destacadas:

- *The Black Atlantic*
- *Against Race.*
- *There Ain't No Black in the Union Jack*

Zora Neale Hurston,

Alabama, Estados Unidos (1891–1960). Fue una antropóloga, escritora, dramaturga afroamericana y una de las figuras más importantes del Renacimiento de Harlem. Hurston dedicó gran parte de su trabajo a documentar prácticas culturales y formas narrativas de las comunidades negras del sur de Estados Unidos. *Sus ojos miraban a Dios* (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) fue una de las obras más reconocidas de la dramaturga. ocurre en Florida y narra la historia de

Janie Crawford y su búsqueda identitaria y de libertad personal, abordando temas como el amor, el autonomía y la cotidianidad negra en estados unidos.

Obras destacada:

- *Their Eyes Were Watching God*
- *Mules and Men.*
- *Dust Tracks on a Road.*

Femi Osofisan

Erin-Osun, Nigeria (1946). Es un dramaturgo, poeta y académico nigeriano, figura prolífica del teatro africano contemporáneo. Osofisan se caracteriza por reescribir mitos clásicos griegos y africanos desde una perspectiva crítica y anticolonial. Su dramaturgia es bien interesante porque además cuestionar el legado colonial, también es vertical con las élites africanas poscoloniales que reprodujeron estructuras de opresión.

Obras destacadas:

- *Morountodun.*
- *Once Upon Four Robbers.*
- *Women of Owu.*

Molefi Kete Asante

Valdosta, Estados Unidos (1942). Teórico cultural, filósofo y académico fundador del programa de doctorado en estudios afroamericanos. Asante propone

una reubicación radical del sujeto africano y afrodescendiente en el centro del análisis histórico, cultural y epistemológico. Su teoría surge como respuesta directa a siglos de producción de conocimiento desde marcos eurocéntricos que han representado a África desde la ausencia y pone de presente el afrocentrismo como contraste potente y reivindicador.

Obras destacadas:

- *Afrocentricity.*
- *The Afrocentric Idea.*
- *An Afrocentric Manifesto.*

Amadou Hampâté Bâ

Bandiagara, Malí (1901–1991). Escritor, etnólogo e historiador africano, reconocido por su defensa de la tradición oral como sistema indispensable de transmisión del conocimiento ancestral. Hampâté Bâ afirmaba que “en África, cuando un anciano muere, una biblioteca arde”, recalcando el valor epistemológico de la memoria. Su recopilación “*cuentos de los sabios de África*” (ed. 2010) reúne relatos de la tradición oral africana que transmiten la sabiduría, los valores y la cosmovisión de distintos pueblos del continente. A través de cuentos, leyendas y fábulas, la obra combina entretenimiento con enseñanza; cada narración encierra moralejas y lecciones éticas que orientan la vida comunitaria.

Obras destacadas:

- *Amkoullel, el niño peul.*
- *La tradición viva.*

- *Aspectos de la civilización africana.*

Frantz Fanon

Fort-de-France, Martinica (1925–1961). Psiquiatra, filósofo y crítico anticolonial. Fanon es un referente indispensable para comprender cómo el colonialismo opera no solo en lo político y económico, sino también el cuerpo y mente del hombre racializado. En *Piel negra, máscaras blancas* (1952), el autor analiza los mecanismos psicológicos por los que el hombre negro interioriza la inferioridad impuesta por la mirada colonial.

Obras destacadas:

- *Piel negra, máscaras blancas*
- *Los condenados de la tierra.*
- *Sociología de una revolución.*

Gloria Jean Watkins/ (Bell hooks)

Kentucky, Estados Unidos (1952–2021). Fue una educadora feminista y crítica cultural, que abordó en sus textos y conferencias temas de suma importancia para la construcción de una conciencia social; como la raza, la clase y el género, lo que ella describía como sistemas con la capacidad de producir y perpetuar la opresión. En obras como *“Teaching to Transgress”* enseñando a transgredir (1994), hooks propone una pedagogía que desafía las estructuras tradicionales del aula; su objetivo principal es empoderar a los estudiantes para que transgredan las barreras sociales e institucionales para obtener el don de la libertad. Hooks enmarca la

educación no solo como la transmisión del conocimiento, sino como una práctica de libertad, inspirada en la filosofía pedagógica de Paulo Freire.

Obras destacadas:

- *Ain't I a Woman?*.
- *Teaching to Transgress*.
- *All About Love*.

Lorraine Hansberry

Chicago, Estados Unidos (1930–1965). Fue una activista, dramaturga y escritora afroamericana. Su obra *A Raisin in the Sun*, (1959) fue la primera pieza escrita por una mujer negra en estrenarse en Broadway. La dramaturga instala en la escena teatral los conflictos cotidianos de una familia afroamericana atravesada por el racismo estructural, el sueño crecer socialmente y la segregación.

Obras destacadas:

- *A Raisin in the Sun*.
- *The Sign in Sidney Brustein's Window*.
- *Les Blancs*.

Ngũgĩ wa Mirii

Kenia (1952–2008). Dramaturgo, trabajador social y profesor keniano, cercano colaborador de Ngũgĩ wa Thiong'o en proyectos de teatro comunitario. Wa Mirii utilizó el teatro como una herramienta de alfabetización política y de concienciación colectiva, desarrollando montajes en lenguas locales y fuera de los espacios institucionales. Su obra “Ngaahika Ndeenda” (Me casaré cuando quiera), coescrita con Ngũgĩ wa Thiong'o en 1977, por la que también fue arrestado, es una pieza que explora las injusticias y los excesos de la Kenia poscolonial estrenada en el centro educativo y cultural kamiritthu en limuru.

Obras destacadas:

- *I Will Marry When I Want* (con Ngũgĩ wa Thiong'o).
- *Ngaahika Ndeenda*.

Ousmane Sembène

Ziguinchor, Senegal (1923–2007). Fue un director, guionista, actor y activista político senegalés, considerado el padre del cine del continente africano. Además del reconocimiento de su obra cinematográfica, Sembène desarrolló una narrativa literaria crítica del colonialismo y del neocolonialismo africano. Su película “*La Noire de...*” construye una poderosa denuncia sobre la alienación y el racismo en el contexto poscolonial. Nos presenta la historia de Diouana, una joven africana que viaja a Francia con la promesa de mejores oportunidades, cosa que se convierte en una prolongación de la jerarquía y el poder deshumanizador cotidiano.

Obras destacadas:

- *Xala*.
- *God's Bits of Wood*.
- *Black Girl*.

Mbongeni Ngema

Verulam, Sudáfrica (1955–2023). Dramaturgo, director, coreógrafo y compositor sudafricano, reconocido por su teatro musical político durante y después del apartheid. Ngema utilizó la música, el canto y la danza como lenguajes de resistencia. Su obra articula tradición y contemporaneidad, convirtiendo la escena en un espacio de denuncia y afirmación cultural.

Obras destacadas:

- *Sarafina!*.
- *Asinamali!*.
- *Woza Albert!*

Abdulrazak Gurnah

Zanzíbar, Tanzania (1948). Novelista, Premio Nobel de Literatura en 2021. Sus obras exploran el exilio, la migración y las heridas coloniales, mostrando como sus consecuencias se hacen presentes en lo contemporáneo. En su novela histórica “*Paradise*” (1994) el autor nos sitúa en el África oriental a inicios del siglo XX. A través del viaje de Yusuf, un niño entregado como garantía de una deuda, la obra explora temas como la servidumbre, el desarraigo y la complejidad de las redes culturales africanas previas a la dominación europea. Gurnah desmantela la visión

del continente al mostrar una sociedad diversa, atravesada por intercambios comerciales, tensiones religiosas y dominaciones internas.

Obras destacadas:

- *Paradise.*
- *By the Sea.*
- *Afterlives.*

Lewis Nkosi

Sudáfrica (1936–2010). Escritor, ensayista y crítico cultural y periodista sudafricano. Este autor fue perseguido por más de 30 años, según registros en la web debido a su alto impacto artístico y literario en contra del apartheid. Su política y pensamiento son interesantes porque permiten evidenciar como la creación, el conocimiento gestado por el hombre negro históricamente ha sido vigilado, perseguido satanizado y controlado por instituciones verticales y homogéneas. En este contexto, Nkosi instala un dialogo que invita a problematizar, cuestionar las narrativas presentes en relación al arte y la libertad creativa dentro de la formación. En piezas como *Underground People (Gente del Subterráneo)*, el escritor construye una novela política ambientada en el contexto del Apartheid. A través de la historia de un líder clandestino que lucha contra el régimen racista, la obra explora la tensión entre militancia, clandestinidad y vida personal.

Obras destacadas:

- *Home and Exile.*
- *Mating Birds.*
- *Underground People.*

Koleka Putuma

Puerto Elizabeth, Sudáfrica (1993). Poeta y dramaturga contemporánea, considerada una de las mujeres mas influyentes por *Okay Africa* en 2019. Sus obras abordan de manera frontal las intersecciones entre raza, género, sexualidad y memoria. Esta maestra en teatro de ciudad del cabo, representa una generación joven que dialoga críticamente con el pasado colonial y el presente posapartheid. Su poema *wáter* (agua) ganador del premio de escritura juvenil PEN SA, es una de las piezas donde la escritora plasta de forma exponencial y política una reflexión profunda que transita por las experiencias del hombre negro y el mar como un lugar cargado de memoria por la marca transatlántica.

Obras destacadas:

- *Collective Amnesia.*
- *Hullo, Bu-Bye, Koko, Come In.*
- *Poetry performances.*

Kwame Nkrumah

Nkroful, Ghana (1909–1972). Pensador panafricanista, revolucionario y primer presidente de Ghana. En textos como “*Neo-Colonialism: the Last Stage of Imperialism*” (*Neocolonialismo, última etapa del imperialismo* (1965), Nkrumah analiza las formas contemporáneas de dominación que persisten tras las independencias africanas. Su pensamiento resulta fundamental para comprender cómo las estructuras coloniales continúan operando en instituciones educativas y culturales.

Obras destacadas:

- *Neocolonialism.*
- *Africa Must Unite.*
- *Consciencism.*

Edouard Glissant

Martinica (1928–2011). Novelista, poeta y ensayista caribeño que desarrolló la poética de la relación como alternativa a las identidades cerradas. La filosofía de Glissant permite concebir los espacios de conocimiento y formación no como estándares fijos, sino como un dialogo en constante expansión.

Obras destacadas:

- *Poética de la relación*
- *El discurso antillano.*
- *Tratado del todo-mundo.*

Chinua Achebe

Ogidi, Nigeria (1930–2013). Escritor, ensayista, poeta, crítico y profesor nigeriano, figura central de la literatura moderna. Su obra “*Things Fall Apart*”, 1958, (todo se desmorona) es considerada la novela más leída de la literatura del continente africano. La pieza aborda el impacto del colonialismo europeo en las sociedades africanas; A través de la historia de *Okonkwo* y de la comunidad igbo, la obra muestra cómo la llegada de los misioneros y la administración colonial desestabiliza las estructuras sociales, culturales y espirituales de la comunidad. Esta novela cuestiona los discursos degradantes de la colonia que describían y

encacillaban al africa como un territorio en caos que necesitaba organización; Achebe reconstruye la memoria y la dignidad africana desde su propia perspectiva y revela cómo el colonialismo provoca la fractura de identidades, creencias y formas cotidianas de vida.

Obras destacadas:

- *Things Fall Apart*
- *No Longer at Ease.*
- *Arrow of God.*

Fred Moten

Las Vegas, Estados Unidos (1962). Teórico cultural y poeta afroamericano. Su trabajo explora la teoría crítica, los estudios negros y los estudios de performance. Una de las piezas mas reconocidas del autor son una recopilación de ensayos que publicó junto a *Stefano Harney* en su libro *titulado The Undercommons.* (los subcomunes) A lo largo de esta recopilación el autor critica el impulso académico por profesionalizar al estudiante, el capitalismo logístico, las jerarquías deuda-crédito y las instituciones estatales, entiendo lo negro como una práctica estética de fuga y resistencia. (Undercommons, 2013)

Obras destacadas:

- *In the Break.*
- *The Undercommons.*
- *Black and Blur.*

Buchi Emecheta

Lagos, Nigeria (1944–2017). Dramaturga, novelista y escritora infantil. Sus obras abordan temas como: la esclavitud, la maternidad, la independencia femenina y la libertad a través de la educación, siendo *Second Class Citizen* una de sus piezas más reconocidas.

Obras destacadas:

- *The Joys of Motherhood.*
- *Second-Class Citizen.*
- *The Bride Price.*

Maryse Condé

Guadalupe (1937–2024). Escritora y académica caribeña; reconocida feminista y activista difusora de la historia y la cultura africana, Condé cuestionó las narrativas homogéneas sobre África y la diáspora, aportando una mirada crítica y compleja sobre la identidad. Su pieza más conocida es *Segú* (1984-1985) y su continuación *Ségou II* (1985) tratan sobre el Imperio de Bámbara, en el Malí del siglo XIX, la memoria y el entrecruce de estos pueblos, de sus dioses ancestrales.

Obras destacadas:

- *Yo, Tituba.*
- *Segu.*
- *La vida sin maquillaje.*

Achille Mbembe

Otéle, Camerún (1957). Es un historiador, filósofo y teórico político camerunés. En textos como *Crítica de la razón negra* (2013), Mbembe analiza la construcción histórica de la negritud como categoría acuestas de exclusión dentro de la modernidad, sosteniendo su discurso y siendo coherentes en otros textos como: *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire* (1985); *La naissance du maquis dans le Sud-Camerún (1920–1960)*; *Histoire des usages de la raison en colonie* (1996); *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *Sortir de la grande nuit: Essai sur l'Afrique décolonisée* (2010)

Amiri Baraka

Newark, EE.UU. (1934- 2014) Amiri Baraka fue un escritor, poeta, ensayista, dramaturgo y crítico musical estadounidense; figura central del Black Arts Movement. Su obra *Dutchman*, ganadora del premio Obie en 1964, pone de presente un encuentro directo con el racismo estructural en los Estados Unidos de entonces. La pieza aborda un diálogo tenso entre un hombre negro y una mujer blanca en un vagón de tren que rápidamente se transforma en un retrato alegórico de la violencia racial y el poder.

Este autor es bien interesante de estudiar, Baraka siempre rechazó la neutralidad artística, elevó el espacio teatral como un arma también política y con dramaturgias incómodas confrontó las estructuras de opresión que se erguían sobre nuestra gente.

Obras destacadas:

- *Dutchman* (1964)
- *Slave Ship* (1967)
- *The Toilet* (1964)

La instalación de estos referentes y hurgar el conocimiento compartido por estos académicos, poetas, dramaturgos, escritores, no responde a una idea de acumulación, sino a una necesidad estructural de reconfiguración del pensamiento teatral dentro de la formación académica. Cada de los autores propuestos para este archivo, no solo amplía el canon estético y narrativo, sino que irrumpe en la lógica colonial del conocimiento, permitiendo que los estudiantes verse desde panoramas más diversos, cercanos e identitarios.

Seminario, historia y diversidad

En el marco de la formación teatral de la escuela, las asignaturas teóricas, o que comprenden la investigación como eje central de su plan curricular, juegan un rol importante y definitivo para la formación y el diálogo, son clases que si mal no recuerdo concentran una gran cantidad de interés en la indagación y la curiosidad del estudiante, y hablando precisamente de instalación de referentes étnico identitarios, estoy casi obligado a poner de presente el *Seminario de Investigación en el Aula* que dicta la maestra Johana Robledo Mina en la Seccional Pacífico. Es inevitable revisar las grandes diferencias en contraste con la misma asignatura en la sede Meléndez y reconocer lo distintas que son en cuanto a enfoques, materiales bibliográficos y referentes culturales. Con esto no quiero decir que la asignatura en la sede central se dicte de manera errónea o su enfoque sea totalmente invalido, no es el propósito, pero sí lo es la invitación a revisar y pensarse la manera de incluir referentes culturales distintos. Por ejemplo: el programa de curso del *Seminario de Investigación en el Aula I*, dictado en la Seccional Pacífico de la Universidad del

Valle, tiene un enfoque pedagógico y artístico que está estrechamente relacionado con la diversidad cultural de los estudiantes. Allí, la maestra Johanna Robledo diseña el curso como:

Un acercamiento teórico-práctico a la metodología de la Creación/investigación, en su relación con la práctica pedagógica y el teatro afrodiaspórico. Induce a los/las estudiantes en la práctica de la investigación como eje principal del ejercicio artístico y pedagógico, y a que aprendan a investigar profundizando sobre un tema específico elegido dentro de las posibles líneas de investigación del teatro y pedagogía afrodiapórica. Busca desarrollar en los/las estudiantes la capacidad para indagar y reflexionar sobre las prácticas y poéticas artísticas de diversos artistas, directores y compañías de teatro como siempre sujetas a la adaptación metodológica hacia la práctica pedagógica, y de este modo adquirir herramientas teórico-prácticas para producir conocimiento, innovar, actualizarse y confrontar teoría, práctica y realidad en el aula de clase (2023, 1).

La maestra prioriza la formación y la investigación en los estudiantes, para que, además de ser pedagogos, se reconozcan como artistas enraizados en las memorias y el reconocimiento de la genealogía. El programa también incluye autores como August Wilson, Lorraine Hansberry, Suzan-Lori Parks, Candelario Obeso y Manuel Zapata Olivella y citas de debates sobre el teatro de la diáspora africana en América Latina y el Caribe.

Ahora bien, revisando el programa de curso de la sede Meléndez en Cali, donde existe una presencia mínima pero significativa de estudiantes de estudiantes afrodescendientes e indígenas, evidencié que el curso contiene un enfoque directo

hacia la “metodología de la creación/investigación, en su relación con la práctica pedagógica y el teatro infantil” (Ma, 2023). El programa propone un acercamiento a la historia del teatro para niños y la construcción de un espectáculo infantil como resultado final. Considero que ambos enfoques son válidos y respeto las metodologías de los docentes encargados de las sedes de la Universidad del Valle, es claro que cada diseño centraliza la investigación teatral desde distintas rutas con perspectivas muy diferentes, necesarias para la formación integral del licenciado en artes, sin embargo, es preciso señalar la urgencia de referentes afrodiaspóricos en este sentido dentro de los programas. Incluir al menos un momento, una línea de investigación o un espacio de debate sobre el teatro afrodiaspórico dentro de los seminarios, no solo ensancharía la propuesta curricular, sino que abriría la posibilidad de pensar el teatro infantil desde una perspectiva intercultural que fortalezca más el proceso creativo y pedagógico de la licenciatura.

Existen un montón de académicos, novelistas, teatreros y artistas negros e indígenas alrededor del mundo con aportes supremamente valiosos y obras poderosas que trascienden en el tiempo, y es para mencionar algunos a los que por fortuna podemos acceder, bien sea porque sus producciones han sido reproducidas en español o porque definitivamente los han traducido a la lengua por su impacto y reconocimiento. Lo menciono porque me parece importante prestarles atención a los intereses de la gente negra, y dejar de reproducir un canon homogéneo o de vez en cuando hacer algo, sin ninguna conciencia de lo estructural. Ahora bien, pensar en *instalación* no significa excluir las cosas aprendidas, ni eliminar las competencias definitivamente, sino ensanchar y fomentar un diálogo para la configuración de un teatro donde quepamos todos, una sombrilla que acoja y valore todas las voces e historias que habitan en la escuela.

ARCHIVO: PROPUESTA

Quiero cerrar este capítulo con la propuesta de creación de un archivo dentro de la Licenciatura en Arte Dramático en respuesta a los temas de *ausencia* estructural que hemos venido abordando a lo largo de la tesis. Es claro que esta *ausencia* no sólo es artística, pedagógica e histórica, sino también epistemológica e impacta de manera considerable los procesos creativos y formativos de los estudiantes.

Hoy por hoy, en la formación de la escuela, existen algunos vestigios y evolución al respecto, pero es una evolución que se ha quedado estancada y que no avanza hacia resultados amplios, estructurales y concretos, sino que por el contrario pareciera que a veces retrocediéramos a las mismas dinámicas limitantes que han dominado el espectro teatral en la escuela y que reduce la pluralidad de las experiencias a un pequeño grupo de autores, métodos y estéticas occidentales. Por lo tanto, es urgente repensar el lugar desde el cual se construye el conocimiento escénico, y efectuar desde la práctica acciones concretas que construyan un panorama distinto. Es necesario crear espacios que no solo incluyan la diversidad como un gesto simbólico, sino que la sitúen en el centro mismo de la producción académica y artística.

El propósito principal es recolectar, preservar y difundir materiales artísticos, teóricos y culturales que reflejen la pluralidad en las artes, funcionando como un eje reivindicador de la memoria, la intelectualidad y la creatividad de los pueblos históricamente invisibilizados. De este modo, el archivo contribuiría a la construcción de un canon ampliado, capaz de acoger las múltiples expresiones, intereses y búsquedas identitarias presentes en la comunidad académica. No se trata únicamente de acumular documentos, sino de tejer una red de saberes, que impulse

el pensamiento crítico, la investigación y una mirada decolonial dentro de la formación teatral.

El archivo debería contener, como mínimo lo siguiente:

- **Dramaturgias:** locales, regionales, nacionales e internacionales, con énfasis en autores y autoras afro, indígenas y de otras comunidades racializadas.
- **Métodos:** técnicas escénicas que amplíen el horizonte de las prácticas teatrales más allá de la idea eurocéntrica impuesta.
- **Textos:** literatura, narraciones y ensayos de autores y autoras étnicamente diversos.
- **Saberes populares:** relatos orales y prácticas culturales propias de las regiones de Colombia.

Cada uno de estos componentes del archivo cumpliría una función pedagógica e investigativa, que claramente fomentará un diálogo entre el arte, la historia, la educación y los territorios; funcionando como una especie de laboratorio en el que también los mismos estudiantes puedan aportar sus creaciones dramatúrgicas, investigaciones y registros escénicos que construyan un portafolio en constante crecimiento.

El *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, (Hemispheric Institute) dialoga muy de cerca con esta propuesta de archivo; su modelo articula archivo, investigación, pedagogía y acción política desde una perspectiva de justicia social. El archivo que propongo no está muy alejado de esta iniciativa; reimaginar el teatro, las artes y dinamizar lo establecido es entender la necesidad de gestar espacios de

producción de conocimiento, resistencia y transformación que reconozcan el valor de encontrarse y construir.

CONCLUSIÓN

Con esta tesis no pretendo cambiar el mundo, pero si hacer lo que corresponde; exponer las necesidades, evidenciar las ausencias y buscar el camino de la equidad, son acciones y conversación necesarias. Sé que este grito plasmado en casi 90 páginas, es un sentir colectivo de mis hermanos negros, que también habitan en las instituciones que no fueron pensadas para nosotros inicialmente, pero aun así resistimos, representamos y nos pronunciamos frente al sordo y ciego sistema, ojalá y el eco de nuestra insistencia logre resultados y reformas poderosas para los que vienen tras nosotros.

Esta odisea Identitaria en el Teatro Afrocolombiano no es un cuento emocional que quise echarme sino una laguna estructural en el sistema artístico educativo, que nos sigue negando la posibilidad de reconocernos y ver en sujetos como nosotros, productores de conocimiento, directores escénicos poderosos, dramaturgos, filósofos y más. La ausencia de referentes afro en la formación teatral de nuestra escuela es resultado de esta misma laguna estructural en la enseñanza, que impone narrativas y corrientes casi que dogmáticas en la escena. Esta acción vertical configurada desde el constructivismo europeo fractura y desplaza las identidades diversas en los espacios artísticos.

La ruta necesaria para redireccionar esto e instalar una reimaginación con respecto al arte ya está trazada, porque el teatro no puede seguir siendo un espejo social donde no nos reflejemos las personas negras e indígenas. Solo tomando acciones y reimaginando la escena tendremos un verdadero teatro que nos identifique.

REFERENCIAS

- Castillo, L. C. (2007). *Etnicidad y nación*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Constitución Política de Colombia. (1991). *Constitución Política de Colombia*. Editorial Unión Ltda.
- Fanon, F. (1952). *Piel negra, máscaras blancas* (J. Rabassó, Trad.). Akal.
- Mbembe, A. (2013). *Crítica de la razón negra* (V. Gago, Trad.). Futuro Anterior.
- Mina Arango, W. (2016). *Manuel Zapata Olivella, un legado intercultural*. Ediciones Desde Abajo.
- Ngugi, W.T. (1986). *Descolonizar la mente* (M. Contreras, Trad.). Paidós.
- Zapata Olivella, M. (1992). *La rebelión de los genes*.
- Grueso Romero, M. (2000). *La muñeca negra*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Grueso Romero, M. (2005). *Negritud en versos*. Editorial Magisterio.
- Grueso Romero, M. (2010). *Del baúl a la escuela*. Ministerio de Cultura.
- Obeso, C. (1877). *Cantos populares de mi tierra*. Biblioteca Ayacucho.
- Vanín Romero, A. (1991). *Cimarrón en la lluvia*. Universidad del Valle.
- Vanín Romero, A. (2005). *Jornadas del tahúr*. Ministerio de Cultura.
- Vanín Romero, A. (2010). *Los restos del vellochino de oro*. Editorial Universidad del Valle.
- Truque, C. A. (1977). *Granizada y otros cuentos*. Instituto Colombiano de Cultura.
- Truque, C. A. (1963/1980). *El día que terminó el verano*. Tercer Mundo Editores.
- Truque, C. A. (1972). *Vivan los compañeros*. La Oveja Negra.
- Martán Góngora, H. (1962). *Evangelios del hombre y del paisaje*.
- Martán Góngora, H. (1970). *Tambor en la noche*.
- Martán Góngora, H. (1980). *Poemas del litoral*. Universidad del Valle.
- Revelo Hurtado, B. (2005). *Relatos del Pacífico*.
- Revelo Hurtado, B. (2010). *Memoria y tradición oral afrocolombiana*.
- Revelo Hurtado, B. (2015). *Narrativas del litoral*.
- Valencia Córdoba, M. E. (2008). *Cantos de mar y río*.
- Valencia Córdoba, M. E. (2012). *Voces del Pacífico*.
- Valencia Córdoba, M. E. (2016). *Poética de la negritud*.

- González Mina, L. (1995). *Yo me llamo cumbia*. Discos Fuentes.
- Palacios, A. (1949/2010). *Las estrellas son negras*. Planeta.
- Palacios, A. (1975). *Buscando mi madre dediós*. Plaza & Janés.
- Palacios, A. (1987). *El largo viaje del negro*. Oveja Negra.
- Smith Córdoba, A. (1983). *Blanqueamiento y negritud*. CIDCUN.
- Wilson, A. (1985). *Fences*. Plume.
- Wilson, A. (1987). *The piano lesson*. Plume.
- Wilson, A. (1982). *Ma Rainey's Black Bottom*. Plume.
- Soyinka, W. (1975). *Death and the king's horseman*. Methuen.
- Soyinka, W. (1959). *The lion and the jewel*. Oxford University Press.
- Soyinka, W. (1960). *A dance of the forests*. Oxford University Press.
- Kennedy, A. (1964). *Funnyhouse of a Negro*. Samuel French.
- Kennedy, A. (1965). *The owl answers*. Samuel French.
- Kennedy, A. (1976). *A movie star has to star in black and white*.
- Childress, A. (1955). *Trouble in mind*.
- Childress, A. (1966). *Wedding band*.
- Parks, S.-L. (2001). *Topdog/Underdog*. Theatre Communications Group.
- Hansberry, L. (1959). *A Raisin in the Sun*. Random House.
- Hansberry, L. (1964). *The sign in Sidney Brustein's window*.
- Hansberry, L. (1970). *Les blancs*.
- Aidoo, A. A. (1970). *Anowa*. Longman.
- Aidoo, A. A. (1991). *Changes*.
- Osofisan, F. (1980). *Morountodun*.
- Ngũgĩ wa Thiong'o, N., & Ngũgĩ wa Mirii, N. (1982). *I will marry when I want*. Heinemann.
- Ngema, M. (1987). *Sarafina!*.
- Césaire, A. (1955). *Discurso sobre el colonialismo* (A. Bartra, Trad.). Akal.
- Césaire, A. (1963). *La tragedia del rey Christophe*. Présence Africaine.
- Césaire, A. (1968). *Una tempestad*.

- Gilroy, P. (1993). *El Atlántico negro*. Akal.
- Hurston, Z. N. (1937). *Their eyes were watching God*.
- hooks, b. (1994). *Teaching to transgress*. Routledge.
- Achebe, C. (1958/). *Todo se desmorona*.
- Glissant, É. (1990). *Poética de la relación* (R. Henao, Trad.).
- Gurnah, A. (1994). *Paradise*.
- Nkosi, L. (2002). *Underground people*.
- Putuma, K. (2017). *Collective amnesia*.
- Emecheta, B. (1974). *Second-class citizen*.
- Condé, M. (1986). *Yo, Tituba*.
- Moten, F. (2003). *In The break*.
- Walcott, D. (1990). *Omeros*. Farrar, Straus and Giroux.
- Diop, O. S. (2010). *Cuentos de los sabios de África*.
- Gordimer, N. (2002). *Gente del subterráneo*. Alfaguara.
- Marshall, J. (1973). *A hero ain't nothin' but a sandwich*.