

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Neofilologii
Instytut Języków i Literatur Romańskich

Barbara Curzytek
nr albumu: 386425

**Representaciones identitarias en la poesía afrocolombiana contemporánea
de Palenque de San Basilio**

Rozprawa doktorska
Tesis doctoral

Promotor:
prof. UAM dr hab. Amán Rosales Rodríguez

Poznań, 2024

Poznań, dnia 6 czerwca 2024 r.

(data)

OŚWIADCZENIE

Ja, niżej podpisana Barbara Curzytek, doktorantka Wydziału Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, oświadczam, że przedkładaną pracę dyplomową pt: **„Representaciones identitarias en la poesía afrocolombiana contemporánea de Palenque de San Basilio”** napisałam samodzielnie. Oznacza to, że przy pisaniu pracy, poza niezbędnymi konsultacjami, nie korzystałam z pomocy innych osób, a w szczególności nie zlecałam opracowania rozprawy lub jej części innym osobom, ani nie odpisywałam tej rozprawy lub jej części od innych osób.

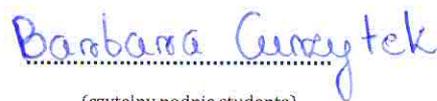
Oświadczam również, że egzemplarz pracy dyplomowej w wersji drukowanej jest całkowicie zgodny z egzemplarzem pracy dyplomowej w wersji elektronicznej.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że przypisanie sobie, w pracy dyplomowej, autorstwa istotnego fragmentu lub innych elementów cudzego utworu lub ustalenia naukowego stanowi podstawę stwierdzenia nieważności postępowania w sprawie nadania tytułu naukowego.

[TAK]* - wyrażam zgodę na udostępnianie mojej pracy w czytelni Archiwum UAM

[TAK]* - wyrażam zgodę na udostępnianie mojej pracy w zakresie koniecznym do ochrony mojego prawa do autorstwa lub praw osób trzecich

*Należy wpisać TAK w przypadku wyrażenia zgody na udostępnianie pracy w czytelni Archiwum UAM, NIE w przypadku braku zgody. Niewypełnienie pola oznacza brak zgody na udostępnianie pracy.



(czytelny podpis studenta)

Resumen

El trabajo tiene como objetivo analizar las representaciones identitarias en la poesía de cuatro autores contemporáneos de Palenque de San Basilio en Colombia: Uriel Cassiani Pérez, Rubén Hernández Cassiani, Solmery Cásseres Estrada y Mirian Díaz. En la primera parte se presenta una aproximación a las teorías en torno a la identidad de los intelectuales caribeños, tales como Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo, Stuart Hall o Manuel Zapata Olivella, así como las tendencias intelectuales que giraban en torno a la africanidad. En la segunda parte se expone la historia de Palenque de San Basilio y sus referentes culturales más significativos. En la tercera parte presentamos los antecedentes de la literatura afrocolombiana y aportamos un intento de su definición. La última parte consiste en el análisis de los poemas elegidos. Se llega a la conclusión de que los autores establecen una relación muy fuerte con las tradiciones de su lugar de origen en el proceso dinámico de la búsqueda y reflexión identitarias y recurren, entre otros, a la repetición temática para enfatizar su diferencia cultural.

Palabras clave: Palenque de San Basilio, literatura afrocolombiana, Colombia, identidad, poesía contemporánea

Tytuł pracy w języku polskim: „Odzwierciedlenia tożsamości we współczesnej poezji afrokolumbijskiej z Palenque de San Basilio”

Abstrakt

Celem pracy jest analiza odzwierciedleń tożsamości w poezji czterech współczesnych autorów z Palenque de San Basilio w Kolumbii; są to: Uriel Cassiani Pérez, Rubén Hernández Cassiani, Solmery Cásseres Estrada i Mirian Díaz. W pierwszej części pracy przytoczone są teorie na temat tożsamości opisane przez intelektualistów karaibskich, takich jak Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo, Stuart Hall i Manuel Zapata Olivella, a także wcześniejsze tendencje intelektualne, które stawiały w centrum kwestię afrykańskości. W drugim rozdziale przybliżamy historię Palenque de San Basilio oraz najważniejsze aspekty kulturowe tego miejsca. W trzeciej części przedstawione zostały tendencje oraz autorzy wyprzedzający

literaturę afrokolumbijską oraz dokonana jest próba zdefiniowania tej literatury. Część ostatnią stanowi analiza tekstów. W pracy wykazano, że autorzy nawiązują bardzo silną relację z tradycjami swojego miejsca pochodzenia w dynamicznym procesie refleksji nad swoją tożsamością i stosują m. in. powtarzalność tematyczną, aby podkreślić swoją odrębność kulturową.

Słowa kluczowe: Palenque de San Basilio, literatura afrokolumbijska, Kolumbia, tożsamość, poezja współczesna

English title: 'Representations of identity in contemporary Afro-Colombian poetry of Palenque de San Basilio'

Abstract

The aim of the dissertation is to analyze the representations of the identity in the poetry of four contemporary authors from Palenque de San Basilio (Colombia): Uriel Cassiani Pérez, Rubén Hernández Cassiani, Solmery Cásseres Estrada and Mirian Díaz. In the first chapter theories about identity by Caribbean authors, such as Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo, Stuart Hall and Manuel Zapata Olivella, are described, as well as previous Afro-centered intellectual movements. The second chapter gives an overview on history and the most important cultural aspects of Palenque de San Basilio. In the third part the historical background and a definition of Afro-Colombian literature are presented. It is concluded that the authors establish a very strong relationship with the traditions of their place of origin in the dynamic process of identity search and reflection. They resort, among others, to a thematic repetition to emphasize their cultural difference.

Key words: Palenque de San Basilio, Afro-Colombian literature, Colombia, identity, contemporary poetry

Índice

Introducción.....	6
1. Marco teórico.....	8
1.1. Muntu y ubuntu.....	8
1.2. El pensamiento caribeño.....	10
1.3. La <i>invención</i> de América.....	11
1.4. Haití: inicios del pensamiento caribeño.....	13
1.5. El panafricanismo.....	15
1.6. La negritud.....	16
1.7. El giro hacia la transculturación a partir de los años 40 del siglo XX.....	18
1.8. La criollización y la Relación: Édouard Glissant.....	19
1.9. La particularidad del Caribe: Antonio Benítez-Rojo.....	23
1.10. Black Atlantic: Paul Gilroy.....	26
2. La presencia africana en Colombia.....	27
2.1. La esclavitud y su impacto en el Caribe colombiano.....	27
2.2. El cimarronaje y San Basilio de Palenque como espacio histórico-simbólico.....	31
2.3. San Basilio de Palenque: formación de una identidad.....	35
2.4. La lengua palenquera.....	38
2.5. Elementos de la espiritualidad palenquera: el ritual de lumbalú y los rituales de velorio.....	41
3. Literatura afrocolombiana: sus antecedentes en la literatura afrocaribeña y un intento de definición.....	49
3.1. Juan Francisco Manzano (Cuba, 1797-1853).....	50
3.2. Candelario Obeso (Colombia, 1849-1884).....	51
3.3. El negrismo: Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989) y otros autores.....	53
3.4. El afrorrealismo: Jorge Artel (Colombia, 1909-1994).....	56
3.5. Manuel Zapata Olivella (Colombia, 1920-2004).....	58
3.6. Pedro Blas Julio (Colombia, 1945-).....	59
3.7. Un intento de definición de la literatura afrocolombiana.....	61
4. Las representaciones de las identidades afrocolombianas en la poesía de los autores contemporáneos de Palenque de San Basilio.....	64
4.1. Uriel Cassiani Pérez (<i>Alguna vez fuimos pájaros o árboles o sombras</i> , 2011).....	65
4.2. Rubén Darío Hernández Cassiani (<i>Canto celestial como memoria ancestral</i> , 2021).....	83
4.3. Solmery Cásseres Estrada (<i>África me llama</i> , 2021).....	103
4.4. Mirian Díaz (poemas antologados en <i>Suenan tambores. Antología poética afrocolombiana</i> , 2022).....	128
Conclusiones.....	137
Bibliografía.....	141

Introducción

Aproximadamente a partir de la segunda década del siglo XXI empezó a abundar la producción literaria afrocolombiana; en general, la literatura afrohispanoamericana y afrocaribeña ha sido también objeto de atención crítica bastante intensa en años recientes. Palenque de San Basilio, el lugar de origen de los y las cuatro poetas cuya obra nos proponemos examinar en este trabajo, es un pueblo en el Caribe colombiano que ha conservado tradiciones propias de origen africano, hoy en día ampliamente conocidas en el país: Palenque se vincula con el espacio simbólico-histórico de la rebeldía de los esclavos en el siglo XVII y en la contemporaneidad ha sido el lugar de origen de varios personajes (por ejemplo del mundo del deporte y de la música) que se hicieron muy conocidos nacionalmente.

En cuanto al estado de la cuestión de nuestro trabajo, hay que decir que las costumbres, las relaciones sociales y la cultura de Palenque tampoco constituyen un tema de estudios del todo nuevo. Han sido objeto de investigación de numerosos trabajos publicados en el ámbito académico colombiano en tiempos recientes, también en la década de 2020, pero muchas de estas investigaciones surgen de las áreas de historia, ciencias sociales o estudios sobre la cultura. Las que se enfocan en la literatura analizan sobre todo la literatura oral (p. ej. Maglia y Moñino 2015). Dos trabajos recientes (Perea 2022 y Camargo Capador 2023) hacen una aproximación al análisis de los poemas del tomo *Ceremonias para criaturas de agua dulce* (2010) de Uriel Cassiani, uno de los poetas que incluimos en nuestro corpus de textos. Laura Durán Duarte (2022), por su parte, analiza de una manera puntual dos poemas de Solmery Cásseres Estrada y cuatro de Mirian Díaz, poetas mujeres que también elegimos para el corpus. Sin embargo, nuestra intención ha sido una investigación que recoja y exponga la obra de estos autores de una manera más sistemática, y bajo otro punto de vista teórico. Al mismo tiempo, si bien en el ámbito académico polaco Wiczesław Nowikow ha analizado la lengua palenquera en el contexto de las lenguas criollas, se percibe que Palenque no es un tema ampliamente conocido ni aún menos estudiado en Polonia. De ahí también la voluntad de acercarle al público académico polaco una obra que consideramos muy valiosa en lo que concierne a las propuestas identitarias afrocolombianas.

El objetivo principal del trabajo es analizar las representaciones de las identidades afrocolombianas en la producción poética de dos autores y dos autoras contemporáneos de Palenque de San Basilio: Uriel Cassiani Pérez, Rubén Hernández Cassiani, Solmery Cásseres Estrada y Mirian Díaz, nacidos en las décadas 1960-1970. Partimos de la premisa de que el

Caribe, sobre todo el Caribe colombiano, es un lugar muy particular en el mapa mundial y en las relaciones interculturales por ser, históricamente, un puente de conexión entre el continente americano y las diferentes culturas que aflúan a sus costas, por lo cual es uno de los espacios culturalmente más heterogéneos del territorio americano. La región caribeña colombiana es un espacio de intercambio cultural polifónico entre variadísimos discursos y visiones del mundo.

Las preguntas-problema principales que nos interesa responder con base en el comentario y análisis del corpus seleccionado son:

1. ¿Qué tipo de estrategias utilizan los autores para representar sus identidades culturales en la poesía?

2. ¿Aportan las obras elegidas ideas, argumentos, conceptos nuevos a la temática de las identidades afrocaribeñas?

3. ¿Cuáles son para los autores elegidos los componentes principales de la(s) identidad(es) afrocolombianas? ¿Cuáles son los más relevantes para cada autor y autora?

5. ¿Es posible hablar de un hilo temático o tendencia común en la poesía afrocolombiana?

6. ¿Por qué los autores recurren a la poesía y no a otras formas de expresión artística?

En el primer capítulo exponemos los conceptos teóricos de la identidad que más relevancia tienen para nuestro trabajo. Hemos elegido guiarnos por las teorías acuñadas por intelectuales procedentes del Caribe, justamente por el carácter heterogéneo de su espacio geográfico. Nos referimos, sobre todo, a: Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo, Stuart Hall y Manuel Zapata Olivella. Consideramos imprescindible recurrir a pensadores del ámbito caribeño para examinar aspectos muy específicos de la creación literaria de esta región. Cada uno de estos autores aporta elementos teóricos significativos para la lectura e interpretación de la poesía afrocolombiana caribeña. Asimismo, nos referimos a las principales corrientes intelectuales anteriores que se enfocaban en la cuestión de la africanía.

En el segundo capítulo nos acercamos a la historia de Palenque de San Basilio, el proceso de formación de su identidad cultural y sus costumbres más distintivas. En el tercero presentamos los antecedentes de la literatura afrocolombiana en la literatura afrocaribeña y aportamos una definición de la literatura afrocolombiana en la perspectiva contemporánea. El último capítulo consiste en el análisis del corpus de textos.

En el curso de nuestra investigación hemos comprobado que los poetas palenqueros se arraigan fuertemente en su tradición, explorando cada uno y una a su manera su identidad afrocolombiana, pero, a la vez, están muy conscientes de funcionar en un mundo

culturalmente heterogéneo. En todos ellos se da una concordancia en cuanto a recurrir a símbolos culturales y tradiciones específicas de Palenque, en algunos casos se busca la ruptura formal, así como la inversión del discurso discriminatorio y racista con el objetivo de enfatizar su diferencia cultural y la necesidad de tomar la autoría y ejercer el rol agente en la creación de su propio discurso mediante la palabra poética.

1. Marco teórico

En este capítulo describimos las teorías que consideramos las más significativas como soporte para analizar las expresiones de la identidad en la poesía afrocolombiana. Nos referimos sobre todo a los teóricos caribeños, pero recurrimos también a algunas teorías que surgen en el ámbito anglosajón y francoparlante y que han tomado África o la perspectiva de las personas afrodescendientes como su punto central -como en el caso del panafricanismo-. Asimismo, tenemos en cuenta el pensamiento muntu¹ o ubuntu, originado en África y que ha servido como punto de referencia a algunos autores afrocolombianos contemporáneos.

1.1. Muntu y ubuntu

Muntu ha influido, entre otros, en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella, un referente canónico de la literatura colombiana, que se comenta más adelante. Según explica Mina Aragón, se trata de “la filosofía² más antigua que la humanidad ha creado desde el África subsahariana” (2023: 141). Más adelante, proporciona su definición: “*Muntu*³ es un término bantú (conjunto lingüístico extendido en sur del África occidental), que se puede entender como hombre o como persona (Jahn 1970), pero no desde una perspectiva individual, sino

¹ A pesar de numerosos textos en los que se puede encontrar la palabra muntu sin tilde, seguimos la recomendación de la Real Academia Española (consulta mediante redes sociales, <https://twitter.com/RAEinforma/status/1793597653030510678?t=WY0DVjlbDxVHIyQ0m1L8Q&s=19> [consulta: 05.06.2024]) y utilizamos la escritura sin tilde y sin cursiva, pero mantenemos la ortografía original de los textos citados.

² La palabra “filosofía” no siempre es empleada por los autores con un alto grado de precisión. Mina Aragón parece utilizarlo en un sentido más coloquial, como “manera de pensar o de ver las cosas” (Real Academia Española 2014) y se refiere a un sistema de valores que rige y organiza las relaciones sociales. Nosotros preferimos el término “pensamiento”, que nos parece más preciso: “conjunto de ideas propias de una persona, de una colectividad o una época” (Real Academia Española 2014), aunque también, como explicarán Mugumbate y Nyanguru, el muntu incluye algunas estrategias para explicar y organizar el conocimiento de la realidad, lo cual se corresponde con la definición principal de “filosofía” según la RAE (2014).

³ La cursiva es de Mina Aragón.

relacional, que solo toma sentido en un conjunto” (2023: 142). El concepto de la identidad que se forma en contacto con otras personas se repetirá en el pensamiento de varios autores contemporáneos del Caribe (por ejemplo, Édouard Glissant y Stuart Hall), aunque no hacen referencias explícitas al término muntu. En las palabras de Mina Aragón, “[e]l pensamiento Muntú es una ética de vida, una actitud existencial de vivir y de enfrentarse al mundo real desde la protección de los ancestros y orichas” (2023: 143). El aspecto que es imprescindible subrayar es que se trata de la relación del ser humano con todos los elementos del mundo, físicos y espirituales: los dioses (los orichas), los ancestros (fundamentales para la espiritualidad africana) otras personas y los elementos de la realidad física (Mina Aragón 2023: 144). En la contemporaneidad se pone énfasis en el hecho de que se trata de un pensamiento cuyos orígenes son mucho anteriores a la colonización y que por tanto es un discurso paralelo a los occidentales, que muchas veces intentaron imponer su categorización desde el punto de vista eurocéntrico y, como justificación de la esclavitud, consideraban a los pueblos africanos como los que no poseían pensamiento propio. Manuel Zapata Olivella, en cuyo pensamiento la idea central es destacar el papel fundamental y la participación de los africanos y de los afrodescendientes en la formación de las culturas y de las identidades de América, recurre al concepto de muntu para subrayar la creatividad artística de estas personas, que se expresa, entre otros, en la diversidad de géneros musicales caribeños con influencias de elementos africanos (Mina Aragón 2023: 144). Asimismo, en la contemporaneidad muntu puede referirse a los movimientos sociales, por ejemplo, feministas: “muntú reivindica todo un legado ancestral del buen vivir, de ciudadanía, de creatividad, de luchas y resistencias político-culturales afrodiaspóricas” (2023: 144). Se trata de una ética de relaciones con los demás, de convivir en la sociedad y de cierto sentido de responsabilidad en relaciones con otras personas.

Un concepto similar es ubuntu, que, según Mugumbate y Nyanguru, se resume en las frases: “I am because of who we all are” (2013: 83), o: “I am because we are and I am human because I belong” (2013: 84). Se trata, por lo tanto, también de la autodefinición del ser humano respecto a otras personas o respecto al sentido de pertenencia (a un grupo o a un lugar), pero también del hecho de que es el grupo y la relación con él lo que define al ser humano. Ubuntu es una palabra de origen bantú y puede considerarse como variante de muntu, puesto que Mugumbate y Nyanguru señalan que en diferentes países (por ejemplo Tanzania, República del Congo, Malawi o Uganda, se utilizan las variantes: *bumuntu*, *bomoto*, *gimuntu*, *umunthu*, *vumuntu* y *umuntu* (2013: 85).

Con ubuntu se asocian diferentes valores: “sympathy, compassion, benevolence, solidarity, hospitality, generosity, sharing, openness, affirming, available, kindness, caring, harmony, interdependence, obedience, collectivity and consensus” (Mugumbate y Nyanguru 2013: 85). En diferentes comunidades de África se pone énfasis en la colectividad y en el comportamiento conforme a las normas sociales dentro de una comunidad (2013: 86). Mugumbate y Nyanguru mencionan que, según el arzobispo Desmond Tutu, “ubuntu symbolises the backbone of African spirituality” (2013: 88). Los autores consideran como “valores africanos” (“African values”, 2013: 89) la ayuda mutua, la confianza y la lealtad a la comunidad y ponen énfasis en que abarcan el comportamiento aceptable socialmente, además del respeto y la justicia (2013: 89-90). Se subraya la definición de la identidad: una persona es una persona mediante otros (“a person is a person through others”, 2013: 91), lo cual sobre todo significa que la define su papel en la comunidad y su comportamiento respecto a ella. En estas comunidades es fundamental, asimismo, el respeto por las personas mayores y por las autoridades (2013: 93, 98).

Es muy relevante destacar la manera tradicional de explicar el mundo, anterior a la ciencia, que describen Mugumbate y Nyanguru. Los autores subrayan que en el contexto africano las fuentes del conocimiento eran: las mitologías, las experiencias de las personas mayores y el contacto con los espíritus (2013: 97). Asimismo, generar y comprobar el conocimiento es un proceso colectivo: “ideas are generated and verified by a group of people”.

Sin embargo, Mugumbate y Nyanguru consideran que algunos aspectos de ubuntu pueden a veces convertirse en sus defectos, por ejemplo el respeto por la autoridad y la apertura a nuevas ideas, lo cual, según ellos, ha influido en la dependencia y en la erosión en las culturas propias durante la colonización (2013: 98). Sin embargo, cabe observar que en caso de Colombia y Palenque de San Basilio, lo cual comentamos más adelante, se pudieron observar los movimientos Asimismo, advierten de que en algunos casos ubuntu puede formar una identidad tan fuerte que esta puede resultar en “la mentalidad del rebaño” y llevar a las convicciones extremas. A pesar de eso, ven este pensamiento como un modo de proteger las culturas, las creencias e incluso los intereses económicos de África (2013: 99) desde el punto de vista propio y no externo.

1.2. El pensamiento caribeño

Aquí entendemos el pensamiento caribeño o antillano como el conjunto de las teorías de autores contemporáneos vinculados con las Antillas o con otras regiones del Caribe. La

palabra ‘antillano’ se refiere a los territorios isleños del Caribe, y el Caribe abarca también las costas del continente (p. ej. partes de Colombia y Venezuela, así como toda América Central), que comparten las mismas características culturales e históricas. Por ‘pensamiento caribeño’ entendemos el conjunto de aportes diversos y multidisciplinarios: literatura, sociología, historia, filosofía, etc., proporcionados por los autores de los diferentes territorios lingüísticos del Caribe. Consideramos que todas estas teorías son relevantes para el análisis de textos poéticos de los autores afrocolombianos de Palenque, puesto que se trata de un ámbito cultural influido de una igual manera por, sobre todo, las condiciones históricas de la trata de esclavos y por la confluencia de múltiples culturas e identidades.

1.3. La *invención* de América

El estudioso J. Michael Dash empieza el primer capítulo de su trabajo *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context* (1998) por citar a Edmundo O’Gorman, quien en su texto *La invención de América* (1958) observa que las Américas (posteriores a la llegada de Colón) fueron un resultado de la invención del pensamiento occidental (citado por: Dash 1998: 21). Dash explica esta afirmación diciendo que, en la época moderna, entendida como el periodo a partir de la llegada de Colón a América, los significados de las cosas empiezan a verse no como predeterminados y estables, sino como asignados provisionalmente y muchas veces generados por la cultura dominadora (1998: 21). Tal manera de percibir la realidad americana empieza por los diarios del propio Colón, quien intenta describir lo desconocido con términos europeos, proyectando la perspectiva de lo conocido sobre lo nuevo. El propio nombre del Caribe, referido actualmente al archipiélago de las Antillas, a las zonas de la costa y al mar que los conecta, se remonta a esa tendencia totalizadora: Silvio Torres-Saillant, académico nacido en la República Dominicana, explica en su trabajo *An Intellectual History of the Caribbean* de 2006 que fue Colón quien llamaba a los indígenas “caribes”, pero también “caníbales”, como palabra despectiva que subrayaba su costumbre de comer carne humana (2006: 202). Torres-Saillant llega a afirmar que esa terminología que se remonta a Colón es un obstáculo para explicar el mundo antillano como un área cultural autónoma (2006: 202).

Es el colonizador quien le atribuye nombres a la realidad: la escribe e inventa a partir de su perspectiva. Por tanto, siguiendo a Dash, los significados pueden ser inestables; y la escritura, empezando por los diarios de Colón, no refleja una realidad objetiva, sino más bien establece y forma los significados (cfr. Dash, 1998: 22). El Nuevo Mundo (término utilizado

por Dash mismo) se inventa según los términos europeos del orden cultural dominante de la época (1998: 23). Así, también desde la perspectiva europea se forma la dicotomía entre lo civilizado y lo primitivo: Stanley Diamond, citado por Dash (1998: 25), observa que la civilización (en este sentido, occidental) crea la idea de lo primitivo en busca de una identidad. Al principio la idea del primitivismo de los indígenas es aprovechada para justificar la violencia cometida con el objetivo de “civilizar”: se subraya la costumbre de la antropofagia como un rasgo de su identidad, mediante lo cual se reduce a los indígenas a la categoría de inferiores: “Through that denormalizing ideological maneuver, the conquerors established the rationale that justified their domination of the “savage” (Torres-Saillant 2006: 202).

En el siglo XVIII, en el pensamiento de Diderot y Rousseau, desilusionados con la corrupción de los valores en las sociedades europeas, el concepto de civilización adquiere un valor negativo. Aparece el estereotipo del “buen salvaje”: un indígena “en su estado natural”, no influido por los aspectos negativos de la civilización. Sin embargo, según observa Dash, con eso no se trata de dignificar al indígena, sino de utilizar el concepto de buen salvaje para criticar la civilización europea (1998: 27). De ahí surge otro enfoque dualista: el de la naturaleza (el indígena como parte de la naturaleza, lo exótico) y la cultura, lo cual en el siglo XIX lleva a la percepción del Nuevo Mundo desde la perspectiva del exotismo: una visión estereotípica de sus culturas. Una vez más se trata de la identidad: según observa Dash, “exoticism is a project based on loss or absence. It is an impulse to recover lost values elsewhere, outside of the encroachment of modern culture” (1998: 34). Según el autor, el exotismo radica en el deseo de la autenticidad y lo exótico es un producto inevitable de lo moderno (1998: 34-35). Lo moderno se percibe como un peligro para la individualidad y el exotismo es un modo de recuperarla. Así, “[t]he need for the individual to retrieve extreme and intense states of feeling in a distant “elsewhere” is, arguably, the driving force behind literary modernism”. (1998: 35). Se trata de preservar el ideal del individuo que se ha perdido en el estado europeo moderno, democrático y postrevolucionario: la autenticidad primitiva es un constructo que permite una crítica de la civilización occidental (Dash 1998: 39).

Otro estereotipo reduccionista del colonialismo fue, según Dash (1998: 41), el del Otro como una víctima que nunca puede ser un sujeto que exprese su voz de forma ya sea hablada, ya sea escrita. Por ejemplo, Tzvetan Todorov apunta que Cristóbal Colón

capturaba indios para completar una especie de colección de naturalista, en la que tenían su lugar al lado de las plantas y de los animales; y [...] además, sólo le interesaba el número: seis cabezas de mujeres, seis de hombres. En aquel caso, podríamos decir que el otro se veía reducido al estado de objeto. (2007 [1982]: 142).

Al mismo tiempo, sobre Hernán Cortés Todorov también indica que percibía a los indígenas como objetos sin voluntad al no tener en cuenta en absoluto su punto de vista al expresar su opinión sobre la esclavitud (2007 [1982]: 142). A pesar de algunos personajes, como Fray Bartolomé de Las Casas, quienes se mostraron como defensores de los indígenas, la relación que prevaleció fue la de inferioridad/superioridad (Todorov 2007 [1982]: 163), como mínimo hasta los inicios de los procesos independentistas y siguió vigente en las décadas posteriores.

Según señala Dash, para los intelectuales caribeños y sus intentos de autodefinición es esencial la consciencia de estar al mismo tiempo “dentro y fuera” de las influencias europeas (1998: 42): se dan cuenta de que esas influencias son inevitables, pero, al mismo tiempo, van en busca de los elementos propios que los diferencien.

1.4. Haití: inicios del pensamiento caribeño

Según afirma Dash, el pensamiento caribeño empieza en Haití como respuesta al reduccionismo colonizador y como un primer intento de autodefinirse mediante un primer experimento de la poética fundacional (1998: 42). El autor considera que Haití fue el primer estado del Nuevo Mundo en declararse “otro” (1998: 43): en buscar una manera de diferenciarse de los países colonizadores. La revolución haitiana fue influenciada por los ideales de la Ilustración y de la revolución francesa y en consecuencia de ella Haití se convirtió en el segundo país de las Américas en conseguir la independencia de los imperios coloniales, en 1804. Se trataba de un acto colectivo de los cimarrones, los esclavos fugitivos, pero reafirmarse en la identidad afro no era su único objetivo. Dash cita al historiador Eugene Genovese, quien afirma que no se trataba de recuperar un mundo africano perdido o de construir una aislada enclave afroamericana, sino de buscar la participación en la historia global, *mainstream*, lo cual sería imposible si los líderes de la revolución se hubieran limitado a los intentos de volver al pasado africano o a los orígenes míticos. Por el contrario: consideraban que África no representaba la modernidad y que había que dirigir la mirada hacia los modelos europeos (Dash 1998: 44-45). El estado moderno en Haití se concibió como una alternativa a la plantación; el cimarronaje se veía como premoderno y no progresivo (1998: 45). Cuando Haití se declaró “otro”, esa otredad se percibía como una nueva cultura compuesta, al explorar la hibridez étnica y el sincretismo cultural (1998: 45). El cimarronaje no se presenta como un mito fundacional; tampoco aparece el tópico de la resistencia heroica. Se trata, en resumen, de reivindicarlo frente a su negación por parte de los estados

colonizadores mediante un nuevo discurso, que cuestiona la hegemonía europea, pero no cae en el esencialismo racial (1998: 47).

El objetivo es participar en la cultura moderna global y la escritura, sobre todo modernista, empezó a verse como una estrategia para lograr una nueva consciencia propia (1998: 46-47). Es mediante el pensamiento ilustrado que comienzan a evolucionar en Haití las primeras nociones de la identidad (1998: 47). Este proceso luego continua fortaleciéndose con el advenimiento del romanticismo: “Romanticism, as an early manifestation of modernism, was attractive because its values contested the legitimacy of European rationality and, by extension, its cultural hegemony” (1998: 48). Por tanto, como un tópico frecuente se recurre a la naturaleza, vista como representación de la autenticidad (1998: 48). Según Jacques Stéphen Alexis, citado por Dash (1998: 48), el romanticismo es revolucionario precisamente por su impulso destructor de los legados del pasado. En este sentido, según añade Dash - y es uno de los motivos más importantes por los que recurrimos al discurso caribeño para nuestro trabajo-: “much Haitian literature and ultimately Caribbean literature as a whole, functions as a critique of authoritarian discourse and systems of domination” (1998: 48-49). Dash llega a afirmar que cierta tensión entre una actividad imaginativa, que es la escritura, y la retórica política del control está profundamente inscrita en toda la cultura de América (1998: 51). Los autores se dan cuenta -a pesar del interés inicial por la simbólica de la tierra y de la naturaleza- de que la dominación total de la tierra es imposible, por lo cual a finales del siglo XIX empieza una tendencia a cierto escepticismo y cosmopolitismo, inicialmente visto de manera negativa por algunos críticos (1998: 52). La identidad empieza a formarse con cierta desconfianza hacia los sistemas totalizadores y el sujeto se ve como más indeterminado y heterogéneo (1998: 53). Dash, a diferencia de los críticos haitianos (p. ej. Jacques Stéphen Alexis) de finales del siglo XIX y principios del XX, no parece crítico hacia el cosmopolitismo, sino que lo vincula con el espíritu de nomadismo generado por una falta de arraigamiento (1998: 53), tema que profundizará el intelectual martiniqués Édouard Glissant. Además, a principios del siglo XX la influencia del simbolismo francés lleva a los autores a alejarse de la visión idílica de la tierra y a preguntarse por las nociones de espacio, nación o exilio (1998: 54-55).

Si bien hasta principios del siglo XX los intelectuales de Haití tienden a oponerse a los discursos centralizadores y la modernidad permite diferenciarse de las jerarquías opresivas antiguas, la tendencia empieza a cambiar alrededor de los años 30 de ese siglo. A principios del siglo XX el ideal de un estado moderno y progresista se ha diluido a causa de la decadencia, sobre todo económica, de Haití (Dash, 1998: 53). A partir de la década de 1880

la venta del café, la base de la economía del país, baja, aumenta la rivalidad política, emergen protestas de los campesinos, lo cual desestabiliza el país hasta que, en el 1915, intervienen las tropas estadounidenses (1998: 53-54). Si bien en el siglo XIX la mirada intelectual se dirigía hacia el futuro, hacia la voluntad de participar en el *mainstream* de la cultura mundial (1998: 62), en la primera mitad del siglo XX la poética cambia y se dirige una vez más hacia una visión más radical: hacia la búsqueda de un pasado mítico, visión organicista de la unión entre el ser humano y la naturaleza (1998: 61). La tecnología moderna empieza a percibirse como vinculada con los horrores de la primera guerra mundial y con la expansión estadounidense, por lo cual el interés de la poética vuelve a dirigirse hacia la integración con una pérdida totalidad orgánica (1998: 62). Una vez más, pero ahora desde el ámbito caribeño, aparece la idea del mundo natural y primordial como oposición a la degenerada modernidad occidental (1998: 62) y desde la pluralidad se da la vuelta hacia la búsqueda de una especie de mito fundacional:

The mask of plurality and cultural interrelating is removed and a new Caribbean otherness is theorized. What emerges is a poetics of origination – of an elemental Caribbean space outside of time, history and discourse. (Dash 1998: 63).

1.5. El panafricanismo

Si bien la corriente de panafricanismo surge en el ámbito anglosajón, cabe mencionarla, puesto que ha servido como punto de referencia a los intelectuales vinculados con la posterior teoría de la negritud. El intelectual que impulsó el panafricanismo fue W. E. B. du Bois (1868-1963), sociólogo afroestadounidense. Michael Eze observa que si bien el primer congreso panafricanista fue convocado en 1900 por Henry Silvester Williams, fue criticado por ser visto como una extensión del mandato colonial europeo (2013: 665). El siguiente congreso fue convocado en 1919 en París por W. E. B. du Bois “with the aim of harnessing a universal sense of black identity and shared aspiration and solidarity for blacks all over the world” (Eze 2013: 665). Peter Kuryla define el panafricanismo como “the idea that peoples of African descent have common interests and should be unified” (2024). Michael Eze observa que el panafricanismo como movimiento intelectual surge como una respuesta a las dualidades civilización-barbarie, lo racional-lo irracional impuestas desde el punto de vista europeo y la clasificación (impuesta desde fuera) de los africanos o afrodescendientes como personas irracionales que pueden ser sometidas a la esclavitud (2013: 664). El panafricanismo busca la posibilidad de que las personas negras y afrodescendientes puedan expresarse desde su propia

subjetividad y, así, autodefinirse: “Pan Africanism emerged as an agency of restoration of African subjectivity as well as challenging the intellectual roots of colonial historicity” (Eze 2013: 664). Asimismo, “Pan Africanism set an ideal rallying point for people of African origins despite coming from different ethno-cultures to unite with one voice against colonialism, neocolonialism, and imperialism” (2013: 665).

1.6. La negritud

A pesar de que esta corriente tampoco surge del ámbito hispánico, cabe mencionar la negritud (*négritude*), impulsada en los años 30 del siglo XX por el martiniqués Aimé Césaire (1913-2008) y el senegalés Léopold Senghor (1906-2001), pero desde fuera -desde París- (Dash 1998: 74). Michael Eze la describe como una revuelta intelectual en reacción a la continua denigración de las personas negras como personas sin pasado histórico (2013: 666). Según explica el teórico dominicano Silvio Torres-Saillant, en el sentido estético se trataba de buscar una reconexión espiritual y artística con el legado del pasado africano (2006: 152). La negritud apuntaba hacia cierta asertividad racial y revaloración del legado africano, conectando los intelectuales afroamericanos, africanos y los de la diáspora negra (2006: 152). Michael Eze, quien la vincula con el panafricanismo, observa: “The idea of Pan African personality as represented in *Négritude* symbolizes a subjective rehabilitation of black identity where blackness becomes a source of pride and not aversion” (2013: 667).

El propio Césaire al inicio no utiliza ni define el término de la *négritude*: lo hará Senghor, quien afirmaba que “la negritud era el conjunto de valores culturales del mundo negro tal y como se expresan en la vida, las instituciones y las obras de los negros” (Senghor 1964, citado por: Govea y Silva 2017: 37). Según Michael Eze (2013: 667), se trataba de reconocer y reafirmar la identidad de las personas negras desde su propio punto de vista:

Négritude for its part, enables this possibility of communicating my “presence” or “visibility” to the “other” without having to “lose” my identity as a black person, that is, announcing my subjective presence from an Afro-centered consciousness. (2013: 667)

Michael Dash, interpreta el ensayo de Césaire “Poesía y conocimiento” (“*Poésie et connaissance*”, 1945) en el que el martiniqués describe esa poética como un cuestionamiento del conocimiento científico, visto por Césaire en términos de un discurso cerrado, racional y autoritario. Se trata de la fundación de una nueva realidad, al darle la espalda a la

modernización opresiva (1998: 63), lo cual también se inscribe en un intento de búsqueda de una identidad propia. Según Dash, el punto central de la poética de Césaire es la negación de la historia y la vuelta a un primordial “tiempo antes del tiempo” (1998: 63). Se rechaza la idea de la pluralidad y de nutrirse de los contactos entre las culturas, antes asumidos por los intelectuales como un valor imprescindible, y se vuelve a la idea de la reconquista de la pureza, relacionada con la naturaleza, que forma parte del sueño de empezar de nuevo; de rechazar los modelos ya existentes y de reinventarse con base en lo pristino (Dash 1998: 64). Césaire busca en el ideal del paraíso perdido los fundamentos del conocimiento poético (Dash 1998: 64). Es una poética basada más en la invariancia que en la diversidad: “Poetry [...] is the algebra that generates truth, that makes the world pure, that reveals ‘the buried knowledge of the ages’.” (Dash 1998: 67-68). Por tanto, la palabra poética tiene el potencial de transformar el mundo (1998: 68) y da la oportunidad de establecer otros significados, diferentes a los impuestos por los colonizadores. Dash observa también que Césaire cae en la dualidad un tanto reduccionista entre los oprimidos y los opresores (1998: 70): sueña con un “todo terapéutico”, un punto antiguo en el que las contradicciones dejan de existir; con la recuperación de un paraíso perdido (1998: 70, 72).

El propio Césaire se refiere a la negritud en su *Discurso sobre la negritud* (“Discours sur la Négritude”) más tardío, pronunciado en 1987 en la Universidad Internacional de Florida en Miami en la Primera Conferencia Hemisférica de los Pueblos Negros de La Diáspora. Explica que la negritud no tiene que ver sólo con los rasgos biológicos, sino que “es una de las formas históricas de la condición impuesta al hombre”: la experiencia de ser marginados y oprimidos (2006: 86). Y sigue:

La negritud no es un pretencioso concepto del universo.
Es una manera de vivir la historia dentro de la historia: la historia de una comunidad cuya experiencia se manifiesta, a decir verdad, singular con sus deportaciones, sus transferencias de hombres de un continente a otro, los recuerdos de creencias lejanas, sus restos de culturas asesinadas. (2006: 86-87)

Césaire se refiere también a la teoría de los arquetipos, y al inconsciente y la memoria colectivos, lo cual confirma que apunta hacia el pasado mítico. Ve posible arraigarse en una historia, una cultura, aunque no quiere que sea “un arcaizante apego al pasado” (2006: 88), sino “una reactivación del pasado para propiciar su propia superación” (2006: 88). Otra vez se trata de recurrir al pasado para construir una nueva experiencia; para conectar al ser humano con sus raíces, de lo cual lo intentaban separar los colonizadores (2006: 88). Se trata de la búsqueda de la identidad como diferencia, es decir, el deseo de distinguirse de los opresores:

Todo eso ha sido la negritud: búsqueda de nuestra identidad, afirmación de nuestro derecho a la diferencia, requerimiento hecho a todos de un reconocimiento de ese derecho y del respeto de nuestra personalidad comunitaria. (2006: 90)

Varios años después Quince Duncan resumirá las ideas de la negritud en el contexto literario definiéndola como “idealismo estético” (2013: 7; 2022: 14): “la idealización de la estética negra” (2013: 8). Por consiguiente, tanto la negritud como el panafricanismo se pueden ver como una manera de resaltar los elementos africanos o afrodescendientes para proponer una alternativa -a veces radical- a los conceptos impulsados desde los ámbitos europeos, no siempre logrando escapar de ciertas tendencias totalizadoras en su búsqueda de una identidad diferente.

1.7. El giro hacia la transculturación a partir de los años 40 del siglo XX

A partir de los años 40 los intelectuales caribeños se enfocan más en la idea de la identidad híbrida: reflexionan en torno a la identidad caribeña abandonando ciertos aspectos del radicalismo que presentó, por ejemplo, la negritud y tomando en cuenta varios ingredientes culturales que han confluído en el continente americano y en particular en el Caribe. Diferentes intelectuales han aplicado diferentes nombres al fenómeno similar: el proceso dinámico de mezcla de culturas. Uno de los primeros en referirse a él fue Fernando Ortiz, quien en su ensayo de 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar* lo llama transculturación. La transculturación, para Ortiz, abarca el proceso de deculturación: pérdida de elementos de cultura propia (lo cual concernía sobre todo a las personas de origen africano e indígena) y la aculturación: adquisición de los elementos culturales nuevos. La transculturación es el efecto de estos dos procesos y significa la formación de una cultura o identidad híbrida con base en todos los elementos que han entrado en contacto, pero que no es una suma sencilla de sus ingredientes, sino que se manifiesta como un todo: una nueva calidad en la que los ingredientes ya son inseparables. Posteriormente el martiniqués Édouard Glissant, cuyo pensamiento desarrollamos más adelante, se referirá a este mismo fenómeno como criollización.

Por otra parte, se puede decir que otro intento de definir la otredad cultural del Nuevo Mundo teniendo en cuenta la heterogeneidad fue la corriente del realismo mágico. Uno de sus precursores, el cubano Alejo Carpentier (1904-1980), estaba convencido de la naturaleza

“maravillosa” de la realidad americana: como escribió González Echevarría, citado por Michael Dash,

Carpentier searches for the marvelous buried beneath the surface of Latin American consciousness, where African drums beat and Indian amulets rule; in depths where Europe is only a vague memory of a future still to come. (Dash 1998: 88)

Carpentier también veía la cultura popular de Haití como la fuente auténtica de la identidad del Nuevo Mundo (Dash 1998: 88), reconociendo la mezcla de culturas que se originó en el Caribe y asociándole a Haití un papel particular al ser el primer país en realizar un intento de independizarse (Carpentier 1981: 4-9).

1.8. La criollización y la Relación: Édouard Glissant

Numerosos autores de la segunda mitad del siglo XX, además de referirse a las identidades híbridas, empiezan a ver las Antillas y el Caribe como los lugares que pueden proponer un nuevo enfoque en las relaciones globales en el mundo postcolonial. Uno de los más destacados es el ensayista y filósofo martiniquense Édouard Glissant (1928-2011), quien presenta los discursos de los pueblos del Caribe como una contrapropuesta ante la dominante visión occidental y postula que la literatura pueda darles la posibilidad de contar su propia visión de la historia.

Glissant indica que, si bien los esclavos africanos fueron llevados a un lugar nuevo, fueron, al mismo tiempo, desarraigados de su territorio (África), al que se vincula su historia y su pasado. Esta es, para Glissant, la diferencia entre el desplazamiento y el trasbordo: el primero permite la continuidad de una comunidad en un nuevo lugar (2010: 26); el segundo tiene que ver con la trata de esclavos, “[l]a historia de una población trasbordada, que al cambiar de lugar se transforma en otro pueblo”. Según indica Glissant en su otro libro, *Poética de la Relación*, esta interacción empieza dentro del sistema de plantación: es allí donde se da el proceso que Glissant en su *Tratado del todo-mundo (Traité du Tout-Monde, 1997)* llama criollización: los mestizajes culturales, pero que no implican la pérdida de la identidad propia, sino más bien su constante reactualización en contacto con los demás; formación de algo nuevo a partir de los dos elementos (el propio y el otro), que desemboca en una *tercera* calidad (2006: 28-29). La criollización se basa en los ámbitos lingüísticos existentes, pero su efecto es único; separado y diferente de sus “ingredientes” (2006: 28). En *Poética de la Relación* especifica la diferencia entre el mestizaje y la criollización: entiende el mestizaje como un

encuentro y síntesis de dos diferencias, mientras que la criollización sería un mestizaje ilimitado; un proceso siempre abierto con unas consecuencias poco previsibles (2017: 68). La criollización, por tanto, equivaldría a la transculturación de Fernando Ortiz.

Glissant recurre al concepto de identidad-raíz, que se caracteriza por la vinculación a un territorio fijo y tiende a conquistar y totalizar (2017: 45-47): se preserva al ser proyectada sobre otros territorios, legitimando la conquista, y mediante un proyecto de un conocimiento discursivo. Esta visión de la identidad es, para Glissant, la fuente del proceso de colonización de América, que se caracterizó por la linealidad: el movimiento desde el centro hacia las periferias con el objetivo de conquistarlas y expandir el territorio. En *El discurso antillano* (2010: 124-125) explica los motivos por los que en el caso de las Antillas y el Caribe no se puede hablar de una historia lineal: no existe aquí un mito o un acto fundacional al que sea posible referirse de manera colectiva; las historias empezaron de manera brutal, por la experiencia de la trata de esclavos. Por tanto, la consciencia histórica no ha podido tomar el carácter progresivo y continuo, y las referencias a los acontecimientos del pasado son fragmentadas, vinculadas con unos acontecimientos importantes para la comunidad local: no existe una sola versión de la historia con la que se pueda identificar la comunidad de manera colectiva. Por otra parte, la colonización impuso unas fronteras nacionales artificiales, dividiendo tierras entre los países europeos, y así impuso también sus historias a las personas de otras culturas. Esta división no coincidió con las culturas: “la colonización dividió en tierras inglesas, francesas, holandesas, españolas, una región poblada en su mayoría por africanos, convirtiendo en extranjeras a gentes que no lo son” (2010: 13). Las historias de los países europeos no son, por tanto, *sus* historias (se puede decir que la nacionalidad concreta por la pertenencia a uno u otro territorio también fue impuesta de manera artificial) y de ahí el rechazo por parte de Glissant de los discursos históricos de Occidente.

Como contrapropuesta, Glissant expone el concepto de identidad-rizoma, tomado de Deleuze y Guattari: una inseparable red de vinculaciones, de fenómenos que de forma constante se influyen mutuamente: un enredado sistema de raíces; una red que se expande, pero sin una raíz dominante que prevalezca de manera permanente (2010: 188) Glissant insiste en su propuesta de identidad-rizoma como una alternativa a la identidad-raíz en el ámbito antillano-caribeño: considera que no sólo este segundo concepto fue impuesto por los conquistadores, sino que, incluso, el propio concepto de identidad en general fue concebido por el Occidente con el objetivo de conquistar (Phaf-Rheinberger 2010: 41). En cambio, la identidad-rizoma está vinculada con la consciente y contradictoria experiencia de contactos entre culturas (2010: 144). Se trata, por lo tanto, de una identidad en constante desarrollo en

relación con otros (2006: 25): en otras palabras, como efecto de criollización. Para Glissant, es una alternativa al conflicto entre los discursos dominantes y subalternos, que, según él, pueden desembocar o bien en una hegemonía total de los discursos dominantes, o bien en una especie de identidad anárquica (minoritaria) en confrontación con la dominante (2006: 24). La literatura, como veremos, es una herramienta para la búsqueda de su propia identidad.

En el contexto de la identidad-rizoma una importancia particular para Glissant la tiene la geografía de las Antillas: las islas y el mar. Como lemas que encabezan *Poética de la Relación* cita dos frases de autores caribeños reconocidos: “Sea is History” de Derek Walcott⁴ y “The unity is sub-marine” de Edward Kamau Brathwaite⁵. Glissant considera el Caribe como un territorio particular: indica que siempre ha sido un lugar de encuentro y convivencia y, al mismo tiempo, una puerta hacia el resto del continente americano; el primer punto de contacto. En contraste al Mediterráneo, un mar interno rodeado de tierras, un espacio cerrado, que favorecía la idea de imponerse al otro, el Caribe es un espacio abierto, un lugar favorable para la criollización, “que permite estar a cada uno aquí y allá, enraizado y abierto” (2017: 68). Así, el concepto de rizoma no excluye del todo cierto enraizamiento, pero, al mismo tiempo, implica la apertura.

Glissant entiende el Caribe como un lugar que irradia sus historias, sus raíces submarinas, “prolongadas en todas las direcciones de nuestro universo por su red de ramas” (2010: 128). No se trata de una sola raíz unificadora y excluyente, sino de una solidaridad de la multiplicidad de voces y perspectivas. En *El discurso antillano* subraya también la importancia de que sean los antillanos los que formulen su propia cultura sin que otros lo hagan por ellos (2010: 14-15) y habla de la necesidad de reconocer el elemento de la herencia africana, que ha contribuido a formar una historia particular, diferente a la versión impuesta por el Occidente: la antillanidad consiste también, como la criollización, en reconocer la diversidad de los elementos que se enriquecen (2010: 15). Considera importante que este concepto deje de limitarse sólo a un postulado de las élites intelectuales, sino que es importante que se arraigue en la consciencia colectiva (2010: 406).

Su metáfora de las raíces submarinas puede comprenderse como las experiencias de diferentes pueblos y culturas de diferentes partes del mundo pueden ser similares (como también sus historias, por ejemplo las relacionadas con la colonización), pero tienen un infinito número de formas en las que se pueden expresar (2008): ni las formas ni las visiones

⁴ Derek Walcott (1930-2017): poeta y escritor de Santa Lucía, premio Nobel de literatura en 1992.

⁵ Edward Kamau Brathwaite (1930-2020): poeta y académico de Barbados. Una de las voces más reconocidas en la poesía caribeña.

deberían ser impuestas de manera generalizadora, cada voz es individual y única. Así, el archipiélago representa para él la diversidad, como alternativa al pensamiento continental, que “impone la unicidad”.

Con Relación Glissant se refiere al mundo lleno de encuentros y choques entre las culturas, que interactúan constantemente de manera dinámica (2006: 25). Como ya mencionamos, el efecto de estos encuentros nunca equivale a alguno de los elementos en contacto, igual que en el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, sino que a partir de esta interacción se forma una nueva calidad: este proceso es constante e imprevisible. Este concepto de identidad dinámica (*becoming* en oposición to *being*) será retomado posteriormente por Stuart Hall. Se trata no sólo de definir las identidades, sino de hacerlo también mediante sus relaciones con todo lo demás. En este concepto resuena el pensamiento muntu, aunque Glissant no se refiera directamente a él. En el mundo de la Relación, todas las voces tendrían su lugar y serían equivalentes. La poética de la Relación es, por tanto, un intento de reunir en una red todas esas voces dispersas para darles visibilidad y presencia en un mundo que no siempre quiere escucharlos.

Se trata, una vez más, de elementos en constante movimiento; de una red de elementos que se refieren uno al otro y se (re)actualizan y transforman dentro de ella: “totalidad en movimiento” (2017: 195). La Relación conecta todo lo que da el testimonio de la diversidad cultural. No se trata de prolongar algunas tradiciones o de sustituir unas con otras, sino de lograr que cada una encuentre su lugar y que convivan.

Glissant considera la literatura como una herramienta de reflexión histórica, igualmente válida que la historia, alternativa a la tendencia a la generalización (2010: 127). Por lo tanto, el primer papel de la literatura es el del fortalecimiento de la identidad: la escritura debería contar “la historia verdadera” (2010: 12) de cada pueblo: la que tiene que ver con su entorno y sus propias vivencias, no tanto las importantes desde el punto de vista de los colonizadores. Glissant considera, siguiendo a algunos poetas francófonos (Rimbaud, Claudel, Aimé Césaire), que la poesía no es un simple medio para el entretenimiento o la exposición de sentimientos, sino que puede ser un instrumento que moldea otras formas del conocimiento (2017: 113). Glissant ve un potencial de poder creador en las voces marginadas; puede haber en ellas también la voluntad de resistencia (2010: 40). De ahí que el poeta o el escritor debería rescatar la herencia histórica-cultural de su pueblo, sobre todo cuando se trata de uno minoritario o marginado, no sólo para reconstruir el pasado -su pasado “auténtico”-, sino también para conservarla para el futuro; para dar la base sólida de la identidad. Este es el caso de los poetas afrocolombianos que analizamos, que escriben tanto en la lengua palenquera

como en español. En la última década se llevó a cabo la sistematización de la lengua palenquera: en 2010 Solmery Cásseres Estrada publicó el primer diccionario palenquero-español. Los poetas, escribiendo los mismos textos en palenquero y en español, no sólo conservan su herencia histórica-cultural para su propio pueblo en aislamiento, limitándola al pequeño grupo que comprende el palenquero, sino que la irradian hacia el extenso mundo hispanohablante. Son ellos los que rescatan y conservan los elementos significativos para su comunidad. La literatura (no realista) se presenta como un potencial y como herramienta de expresión para las voces minoritarias o marginadas: para que den sus versiones subjetivas, lo cual no significa que sean menos verdaderas o auténticas. La literatura es, por tanto, una herramienta para fortalecer las identidades caribeñas y permite que cada pueblo pueda elaborar su propia historia (2010: 304-305). Glissant postula, por tanto, que la escritura recurra a la oralidad como la expresión particular de cada grupo o persona y propone que se vuelva a la escritura como aquello que relativiza y desmonta lo universal (2010: 304).

1.9. La particularidad del Caribe: Antonio Benítez-Rojo

Otro autor que comparte la convicción de que el Caribe ha tenido un papel significativo en la formación del mundo contemporáneo es el novelista y ensayista Antonio Benítez Rojo (Cuba, 1931-2005), cuya obra clave es *La isla que se repite*, publicada en 1989. Igual que Glissant, señala la importancia de estudiar la historia y las experiencias del Caribe desde la perspectiva caribeña y no externa; postula una mayor visibilidad de la producción intelectual caribeña, a veces diferente de la perspectiva europea, puesto que también la experiencia histórica del Caribe ha sido diferente. Según señala Silvio Torres-Saillant, las teorías que emergen en el Caribe aparecen normalmente como una respuesta directa a una realidad tangible que tiene impacto en la vida cotidiana de la región (2006: 112): “The chronology of ideas traced here is not to be found in an autonomous realm of speculation, but in the temporality of the developments that shape the lives of people materially speaking”.

Glissant explicó en *El discurso antillano* (2010: 124-125) que en el caso del Caribe no se puede hablar de una consciencia histórica que se hubiera formado de manera progresiva o continua. Esto coincide con la falta de posibilidad de remontarse hacia un mito fundacional en un *illo tempore*, puesto que la historia empieza de manera brusca: por contacto repentino y forzado con los europeos, la experiencia de la trata de esclavos, desarraigados de su continente y muchas veces privados del derecho a cultivar sus costumbres. Por tanto, la consciencia histórica no ha podido tomar el carácter progresivo y continuo y las referencias a los

acontecimientos del pasado son fragmentadas, vinculadas con unos acontecimientos importantes para la comunidad local. Glissant criticará, por ejemplo, las ideas de la negritud e indicará la falta de una versión de la historia con la que se pueda identificar la comunidad de manera colectiva. Por otra parte, la colonización impuso unas fronteras nacionales artificiales, dividiendo tierras entre los países europeos, y así impuso también sus historias a las personas de otras culturas. Esta división no coincidió con las culturas: “la colonización dividió en tierras inglesas, francesas, holandesas, españolas, una región poblada en su mayoría por africanos, convirtiendo en extranjeras a gentes que no lo son” (Glissant 2010: 13). De ahí la idea de una identidad en constante desarrollo en relación con otros (2006: 25) como una alternativa al conflicto entre los discursos dominantes y subalternos, en el que se basaban el panafricanismo o la negritud.

De ahí la necesidad de elaborar otro pensamiento: según Torres-Saillant, el discurso caribeño contemporáneo emerge confrontando el legado conceptual que buscaba excluir de la historia global la experiencia humana del Caribe (2006: 113). Si bien la influencia de las ideas europeas en el pensamiento del Caribe es indiscutible, Torres-Saillant subraya que las particularidades del Caribe, expresadas en el sincretismo espiritual y fusión cultural, influyeron en el desarrollo de una manera única de los caribeños de expresar su lugar en el mundo (2006: 161) y que en el Caribe ya se habían establecido ciertos modelos de pensamiento antes de la organización del conocimiento actual (2006: 160), en el que domina el aparato conceptual occidental. Por ejemplo, observa que en la cosmología de la santería, religión sincrética afrocubana, se pueden encontrar similitudes con la teoría del caos. Torres-Saillant observa que los autores que no utilicen la terminología acuñada por el Occidente a veces pasan desapercibidos y apenas pueden conseguir cierta influencia al inscribirse en el discurso dominante, perdiendo a veces de la vista la necesidad de tener en cuenta las particularidades de su región.

Antonio Benítez Rojo al referirse a la heterogeneidad del Caribe recurre al lenguaje musical y la criollización de Glissant en Benítez Rojo equivaldría al polirritmo: una multiplicidad de ritmos. Benítez Rojo subraya también, igual que Manuel Zapata Olivella, la importancia de la música y del *performance* para la expresión caribeña. Varios otros autores han subrayado el papel especial de la música para la identidad: Torres-Saillant observa que puede ser un factor de un cambio social, le permite a la nación contemplarse y reconceptualizarse y es una herramienta que asegura la supervivencia de la comunidad y de su cultura, lo cual se remonta a los cantos tradicionales de los esclavos en la plantación (2006: 32-33).

El Caribe no es sólo cuestión del espacio geográfico o de nacer en un lugar concreto: hoy en día existen diásporas de caribeños y de afrodescendientes nacidos en el Caribe tanto en Europa como en Norteamérica; e incluso los autores no nacidos en el Caribe pueden hablar desde la perspectiva caribeña (Benítez Rojo 1986: 129). La importancia del Caribe como un lugar geográfico y conceptual que irradia sus influencias la indica Torres-Saillant, mencionando la teoría del Atlántico negro (*The Black Atlantic*) de Paul Gilroy, quien enfatiza la movilidad diaspórica y las formaciones culturales que han conectado la experiencia negra en los tres continentes: utiliza la imagen de barcos en movimiento entre Europa, América, África y el Caribe (2006: 94). Benítez Rojo también menciona la conexión mediante el mar: el sistema de flotas, utilizado por los españoles desde el siglo XVI para transportar el oro y otras mercancías de alto valor de América a Europa. Indica que tanto la explotación de los recursos naturales como su transporte contribuyeron a la formación de las identidades de las ciudades de las costas y, posteriormente, el Caribe tuvo un papel significativo en la formación del capitalismo global, con su antecedente en el sistema de plantaciones y la rivalidad económica entre los imperios coloniales (1986: 120). Llega a afirmar que fue el Caribe el que le dio identidad al área del Atlántico: “a. C. (antes del Caribe) el Atlántico ni siquiera tenía nombre” (1986: 117).

Tanto Benítez Rojo y Torres-Saillant como Glissant hablan de una especie de raíces submarinas que conectan las culturas de diferentes lados del océano. Benítez Rojo, ejemplificando las similitudes entre los dioses orichas y la mitología griega, usa la metáfora de la *espuma marina* que une las civilizaciones. Glissant y Torres-Saillant, por su parte, hablan de las raíces submarinas que constituyen vínculos con el resto del mundo. Como uno de los lemas de *Poética de la Relación*, Glissant cita la frase: “The unity is submarine” de Kamau Brathwaite. Entiende el Caribe como un lugar que irradia sus historias, sus raíces submarinas, “prolongadas en todas las direcciones de nuestro universo por su red de ramas” (2010: 128). No se trata de una sola raíz unificadora y excluyente, sino de una solidaridad de la multiplicidad de voces y perspectivas. El Caribe, gracias a su geografía abierta del mar, tiene el potencial de irradiar esas nuevas perspectivas hacia el mundo occidental, hacer resonar las voces minoritarias y constituir una contrapropuesta a los discursos dominantes. Dash menciona que mientras que Césaire interpretaba el Caribe como una conexión frágil entre las Américas, Benítez Rojo se enfoca en el archipiélago como una conjunción discontinua, un puente isleño que conecta América del Norte con América del Sur, un meta-archipiélago que no tiene ni frontera ni centro (Dash 1998: 7-8). Por tanto, Benítez Rojo percibe el Caribe de la siguiente manera: “always in motion, forever in state of flux, not a fixed ground but an open

field of signifiers” (Dash 1998: 8). De ahí que no es necesario (ni factible) recuperar unos significados o mitos del pasado, sino que el movimiento, el espacio dinámico y y los encuentros constantes dan espacio y posibilidad para una reinvención. Para Benítez Rojo, así como para Glissant, el mar es definitorio para el Caribe, con su naturaleza de movimiento y posibilidad de conectar culturas. En nuestra opinión es relevante destacar este papel del mar, puesto que, si bien para los autores afrocolombianos que analizamos no necesariamente constituye un punto central de referencia, consideramos que sus voces poéticas que hablan desde el Caribe e intentan participar en los discursos menos locales se inscriben en la metáfora del Caribe que irradia sus influencias hacia el mundo.

1.10. Black Atlantic: Paul Gilroy

El mar y el océano como el espacio que conecta múltiples culturas es el concepto central de los estudios transatlánticos. Según Enjuto-Rangel, Faber et al. (2019: 5) esta rama de estudios se originó en los años 90 y su objetivo es la “transgresión de national boundaries instead of assuming the nation-state as a sort of epistemic building block. But it attempts to do so without dehistoricizing or decontextualizing the texts and other cultural products it brings under analysis” (2019: 3). Reaparece en ella, por tanto, la idea (por ejemplo destacada por Glissant) de un menor énfasis en los estados-naciones y en las fronteras y de no limitarse a los ámbitos nacionales como los rasgos definitorios de los textos (2019: 4).

Si bien el concepto de Black Atlantic que propuso Paul Gilroy en 1993 no surge desde la perspectiva del Caribe y, además, fue criticado por restringirse al ámbito anglosajón (Valero 2015b: 86), consideramos que cabe mencionarlo puesto que -repite- se inscribe en la tendencia de buscar conexiones entre diferentes regiones y, además, igual que lo hizo por ejemplo Antonio Benítez Rojo, destaca el papel que han tenido las personas de procedencia africana en la formación de las culturas y las identidades de diversos países en ambos lados del Atlántico. Gilroy recurre a la imagen del barco en movimiento (1993: 4) refiriéndose a los barcos de la trata de esclavos y y subraya su carácter dinámico, móvil, como un espacio que conectaba los lugares fijos (1993: 16). Postula ver el Atlántico como una sola unidad compleja y usarla para construir una perspectiva explícitamente transnacional e intercultural (1993: 15). Asimismo, lo percibe como un sistema político y cultural y como un medio para reexaminar los problemas de la nacionalidad y la identidad (1993: 15-16). Aunque para Gilroy esta perspectiva sirve sobre todo para reexaminar la cuestión de la identidad en el contexto británico, consideramos que cabe destacarla porque puede referirse también a otros contextos

en el sentido de examinar la participación de las voces afrodescendientes en el discurso sobre las identidades.

2. La presencia africana en Colombia

La presencia de las huellas de africanía⁶ en Colombia se vincula con el fenómeno de la esclavitud que estuvo presente en el Nuevo Mundo casi desde los inicios de la conquista hasta el siglo XIX. Según relatan varios investigadores reconocidos (Meggenney 1986: 31, Helg 2012: 95), tenemos que ver con la escasez de fuentes históricas acerca del periodo colonial en la región de la actual Colombia. William Meggenney en su libro clásico *El palenquero. Un lenguaje post-criollo de Colombia* (1986) realiza una tarea minuciosa de trazar el origen de los esclavos en un intento de determinar qué lenguas africanas influyeron en la lengua palenquera. Informa que se perdieron, por ejemplo, varios registros de la aduana de Cartagena que contenían la información acerca de la procedencia de los esclavos (1986: 32). Aline Helg, quien en su trabajo incluido en el libro *Palenque (Colombia). Oralidad, identidad y resistencia* (2012)⁷, se interesa por las voces y por la perspectiva de los propios esclavos, apunta que desaparecieron también varios documentos notariales y testimonios judiciales (2012: 94-95). Por lo tanto, trazamos de manera general la historia del tráfico de esclavos en Colombia y el impacto que tuvo ese proceso en la ciudad de Cartagena, sus alrededores e identidad. Posteriormente aportamos algunos datos históricos sobre Palenque de San Basilio y sobre la cultura de sus habitantes.

2.1. La esclavitud y su impacto en el Caribe colombiano

Según indica Meggenney, el fenómeno de la esclavitud existió desde antes de la llegada de los europeos a América. Los portugueses eran los primeros que se dedicaban a ese negocio en el siglo XV: ya en la primera mitad de ese siglo llevaban a los esclavos a la Península Ibérica y después del año 1500 a América (1986: 26). Hasta el año 1570 eran los únicos que

⁶ Término acuñado por la antropóloga colombiana Nina de Friedemann, una de las pioneras de la investigación sobre San Basilio de Palenque y de la investigación acerca de la presencia negra en Colombia como parte de la antropología. De Friedemann comprende las huellas de africanía como representaciones simbólicas o elementos culturales que se conservaron en la memoria y en la experiencia de los esclavos africanos llevados al Nuevo Mundo y se incorporaron e influyeron en el desarrollo cultural que tuvo lugar en la nueva realidad (1992: 546-547).

⁷ Editado por Graciela Maglia y Armin Schwegler.

se dedicaban al tráfico de esclavos (1986: 19). Posteriormente, se unieron a ellos los ingleses y los holandeses; sin embargo, los portugueses dominaron el negocio hasta finales del siglo XVII⁸. En el siglo XVIII aproximadamente la mitad de la trata de esclavos pasó a ser controlada por los ingleses (1986: 26).

Rafael Pérez García, historiador de la Universidad de Sevilla, sitúa el establecimiento de la trata regular de esclavos hacia América en los años 1519-1521 (2021: 21). Al inicio de la conquista se recurría a la mano de obra indígena, pero su población en las islas del Caribe disminuyó rápidamente. En la década de 1520 el monopolio portugués y el sistema de licencias elevan los precios de los esclavos africanos hasta tal punto que los españoles vuelven a recurrir a los indígenas, llevados desde el interior del continente (2021: 22). A pesar de que las cédulas reales de los años 1530 y 1531 prohíben la esclavitud de los indígenas americanos sólo por un tiempo corto (en 1534 vuelve a autorizarse), es en esa década en la que la trata de esclavos africanos aumenta (2021: 25). En el año 1533 Pedro de Heredia funda la ciudad de Cartagena de Indias y los españoles solicitan la licencia de Carlos V para llevar a los africanos para el trabajo en las minas (Megenny 1986: 31). Muy temprano Cartagena se vuelve uno de los puntos de trata de esclavos más importantes; así, Manuel Fernández Chaves (2021: 71) cita testimonios según los cuales ya en 1558 llegó allí un barco portugués con una numerosa carga de esclavos. Rocío Moreno Cabanillas le atribuye a Cartagena el papel hegemónico en los imperios ultramarinos como un punto de comunicación y conexión entre varios espacios y agentes del mundo colonial:

Estas interacciones tenían lugar en zonas marítimas donde el inmenso espacio del mar y sus orillas poseían un valor estratégico muy importante para los estados imperiales (Martínez Shaw, 2009, p. 71). En este contexto ultramarino, los puertos eran una parte esencial para el desarrollo de esas conexiones. (Moreno Cabanillas 2021: 252).

Cartagena era también un espacio crucial para el imperio hispánico desde el punto de vista político, económico y, debido a una bahía, también estratégico. Su ubicación

la convertía en centro articulador del comercio tanto a gran escala como a nivel local y regional. Formaba un eje de comunicación entre distintos agentes y lugares, convirtiéndose en una zona crucial de conexiones globales, lo que le valió para adquirir un papel principal y hegemónico en el complejo espacio de los imperios ultramarinos y un fluido espacio de interacción (Meléndez, 2020, pp. 142-156). (Moreno Cabanillas 2021: 253).

⁸ Megenny destaca el monopolio de los portugueses y el fenómeno del portugués criollo como lengua de comercio en aquellos siglos (1986: 28) para sostener su tesis sobre los orígenes portugueses de la lengua palenquera, sobre lo que comentaremos más adelante.

La ciudad, a principios del siglo XVII, ya era uno de los puertos autorizados por el imperio español para introducir esclavos y pronto se convierte en el punto esencial de la trata (Moreno Cabanillas 2021: 255-256). Según Borrego Pla (citado por Schwegler 2012: 122), entre los años 1604 y 1640 más de 35 000 esclavos fueron enviados a Cartagena de manera legal (el contrabando era también un fenómeno muy extendido), lo cual resulta un número mucho más alto que en otros puertos de América Latina en aquella época. Como parte de la Carrera de Indias, Cartagena era también un puerto obligatorio de escala para el sistema de flotas y galeones (Moreno Cabanillas 2021: 253), sobre el cual el ensayista cubano Antonio Benítez Rojo afirmará que contribuyó al desarrollo de las ciudades costeras y de su identidad propia. Fue también en Cartagena donde desde temprano se han encontrado y mezclado diversas culturas, Moreno Cabanillas menciona que a finales del siglo XVIII la ciudad contaba con un gran número de población negra, en una menor medida indígena y un número muy elevado de extranjeros, por lo cual el mestizaje se convirtió en uno de los rasgos principales de la identidad de la ciudad (2021: 254). Según esta autora, el contrabando tuvo una gran influencia en el carácter multicultural de la ciudad. La trata de esclavos constituía un pretexto para la venta ilícita de otros productos, lo cual despertaba interés de parte de los ingleses y los holandeses (2021: 256-257), quienes, como ya mencionamos, en el siglo XVIII tuvieron ya una mayor participación en el negocio esclavista. En total, el fenómeno de la trata de esclavos tuvo un gran impacto en la idiosincrasia de la ciudad:

Cartagena era parte activa de la historia global. Esto significa que constituía un punto crucial de encuentros, articulaciones, transformaciones y transferencias, en los que la esclavitud jugaba un rol esencial para el devenir de los imperios. (Moreno Cabanillas 2021: 267).

Es precisamente por estos motivos por los que hemos optado en nuestra investigación por dedicarnos a las voces de la región costera atlántica de Colombia, a pesar de una mayor presencia de la población negra en la costa pacífica en la actualidad. Enfocamos nuestro interés en el Caribe colombiano como punto de encuentros de culturas, como uno de los lugares simbólicos del mestizaje al que llevó la esclavitud y los contactos entre los continentes. Cabe mencionar aquí que en la costa pacífica de Colombia se concentra la mayor parte de la población negra y afrocolombiana⁹, con el porcentaje más alto en el departamento de Chocó:

⁹ En el último Censo Nacional de Población y Vivienda, de 2018, se manejaron cuatro categorías: negro, afrocolombiano, raizal y palenquero (DANE 2021). Estos grupos constituyen juntos el 9,34% de la población colombiana en total (DANE 2021: 27), sin embargo, es preciso tener en cuenta que por motivos de logística, falta de accesibilidad e inseguridad en algunos territorios no todos los habitantes fueron censados. Si bien los

de 73,8% (DANE 2021), por lo cual es allí donde se enfoca una mayor parte de los estudios afrocolombianos antropológicos, culturales y literarios. La razón histórica de ese porcentaje tan alto es el hecho de que sobre todo en el siglo XVIII la demanda por los esclavos en esa región fuera muy alta para el trabajo en la minería (Moreno Cabanillas 2021: 263). En la costa atlántica de Colombia el porcentaje de la población negra y afrocolombiana es actualmente mucho menor que en la región de Pacífico¹⁰, lo cual posiblemente se puede explicar con lo que hemos expuesto sobre Cartagena como un nudo crucial de comercio de esclavos, desde el cual los africanos eran enviados a otras partes del continente, y en una menor medida se quedaban en los alrededores de Cartagena aunque su población allí también era significativa; por ejemplo, las murallas de Cartagena fueron edificadas sobre todo por los esclavos negros.

William Megenney, debido a la ya mencionada escasez de fuentes, indica algunas dificultades a la hora de determinar con cifras exactas de qué regiones de África provenían los esclavos (1986: 32), pero destaca que su origen era casi toda la costa occidental, desde Senegal

raizales y los palenqueros son más fáciles de definir, puesto que los primeros son la comunidad nativa del archipiélago de las Islas de San Andrés y Providencia de origen criollo y los palenqueros son los procedentes de San Basilio de Palenque, es un poco más difícil establecer una diferencia clara entre los grupos negros y afrocolombianos. Según el artículo 2 de la Ley 70 de 1993, una comunidad negra es "el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones y costumbres dentro de la relación campo-poblado, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distinguen de otros grupos étnicos". La población afrocolombiana, por su parte, es definida en la página gubernamental Unidadvictimas.gov.co como "grupos humanos que hacen presencia en todo el territorio nacional (urbano-rural), de raíces y descendencia histórica, étnica y cultural africana nacidos en Colombia, con su diversidad racial, lingüística y folclórica". Por lo tanto, podría comprenderse que el término "afrocolombiano" es una categoría más amplia, mientras que "negro" se refiere más al contexto local, a pesar de que estos dos términos a veces suelen utilizarse como sinónimos. Nosotros en este trabajo utilizamos el término "afrocolombiano" teniendo en cuenta las observaciones de S. Valero en su artículo "¿De qué hablamos cuando hablamos de 'literatura afrocolombiana'? O los riesgos de las categorizaciones" (2013), en el que señala que como categoría en los estudios literarios el término "afrocolombiano" surge en el siglo XXI. Por lo tanto, decidimos referirnos con este término a los autores que forman parte de esta categoría literaria y a las comunidades afrodescendientes en el contexto del siglo XXI. Vale la pena mencionar que la palabra "afrocolombiano" no está recogida en el diccionario de la Real Academia Española, (a diferencia, por ejemplo, del término "afrocubano"). En cuanto a la palabra "afrodescendiente", el diccionario de la Real Academia Española la define como: "dicho de una persona: Descendiente de africanos, nacida fuera de África, que puede o no tener rasgos físicos asociados con la negritud". Silvia Valero (2013: 25) evoca la siguiente definición: "identificador de un colectivo que comparte un origen (África), una historia (la trata) y unas raíces étnicas y ancestrales" como un término acuñado por "agrupaciones "negras" de América Latina [...] reunidas en Santiago de Chile en el 2000, como preparación para la *Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*, realizada en Durban al año siguiente". Por lo tanto, decidimos referirnos con el término "afrodescendiente" a la totalidad de los grupos de población de raíces africanas que tienen sus propias tradiciones, costumbres y folclore. La palabra "negro" la usamos sobre todo al referirse a los textos de los autores que la utilizan en el sentido anglosajón, es decir, refiriéndose a los rasgos físicos.

¹⁰ La región Caribe colombiana abarca el archipiélago de las islas San Andrés y Providencia, con el mayor porcentaje de la población afrocolombiana: los raizales (55,6%) y siete departamentos: Bolívar, donde se encuentran Cartagena y San Basilio de Palenque (16,7%), Cesar (13%), Sucre (11,9%), Magdalena (8,4%), La Guajira (7,3%), Córdoba (6,6%), Atlántico (6%). Véase DANE 2021: 35). Recordemos que a pesar de una alta presencia de personas de rasgos físicos de personas negras no todas ellas se identifican como afrocolombianas o negras en el sentido de pertenecer a una comunidad o un grupo cultural particular, por lo cual el color de piel no puede comprenderse como un rasgo suficiente para clasificar a estas personas.

hasta Angola (1986: 38), incluyendo Congo, Nigeria y Guinea (Escalante 1979: 8-9). Provenían de distintos grupos étnicos y lingüísticos (Meggeney 1986: 96), por lo cual es preciso tener en cuenta que no constituían un grupo cultural homogéneo, sino ya en sí representaban una diversidad y una mezcla de culturas, lenguas y tradiciones, lo cual eleva el número de ingredientes que influyeron en la identidad heterogénea del Caribe colombiano. Algunos de esos grupos étnicos, por ejemplo, los wolofs o los hausas, eran incluso de confesión musulmana (Meggeney 1986: 41-43). Meggeney subraya que los dueños de los esclavos mezclaban a las personas de diferentes etnias a propósito, para dificultarles la comunicación y evitar que se organizaran para llevar a cabo una sublevación (1986: 97). Todo esto corrobora la inmensa diversidad étnica y cultural que se encontró en el Caribe y formó su identidad.

2.2. El cimarronaje y San Basilio de Palenque como un espacio histórico-simbólico

La costa atlántica de Colombia nos interesa por un segundo motivo, fue allí donde tuvieron lugar las fugas más impactantes de los esclavos, en cuya consecuencia se fundó un espacio que hoy en día adquiere una dimensión simbólica: San Basilio de Palenque, “primer pueblo libre de América”, descrito así por el historiador Roberto Arrázola en el título de su libro clásico de 1970¹¹. San Basilio de Palenque se encuentra a unos 50 kilómetros de Cartagena en el municipio de Mahates. Aquiles Escalante, el pionero de los estudios sobre Palenque, apunta a manera de introducción a su libro *El Palenque de San Basilio: una comunidad de descendientes de negros cimarrones* (1979), que el estatus jurídico y social de los esclavos africanos era incluso inferior al de los indígenas, de los que muchos eran personas libres (1979: 12). Destaca a tres grupos de personas negras (1979: 11): los criollos, los bozales y los ladinos. Los criollos, nacidos ya en América, y los bozales, nacidos en África (Schwegler 2012: 120), recién llegados al Nuevo Mundo (de Friedemann 1983: 74; West, citado por Meggeney 1986: 64), sin conocimiento de la lengua española (Pérez García 2021: 39). El tercer grupo, los ladinos, lo constituían los esclavos que dominaban el español, a diferencia de los bozales (Escalante 1979: 2, de Friedemann 1983: 74). Escalante destaca que, al principio, en el siglo XVI, la denominación de *ladinos* la recibían los africanos que habían

¹¹ En la placa conmemorativa que se encuentra en la plaza central de San Basilio de Palenque el pueblo se describe como “primer territorio negro libre de América”. Más adelante reflexionamos en torno a la simbología de estos conceptos.

sido llevados primero por un tiempo al reino español precisamente con el objetivo de que aprendieran la lengua (1979: 2).

Con las huidas de los esclavos, que tienen lugar casi desde el principio de su presencia en América, surge el término de *cimarrones*: los que llevaban más de dos semanas fugados¹² (Hernández Cassiani et al. 2008: 21). Hernández Cassiani, historiador y filósofo nacido en San Basilio, explica la etimología de la palabra *cimarrón*: proviene de las voces “cima” y “marrón” y se aplicaba inicialmente a personas, animales y plantas de las regiones montañosas. Los esclavos fugados recibieron este nombre debido a que los primeros de ellos solían refugiarse precisamente en los montes (Hernández Cassiani 2014: 107), como terrenos difícilmente accesibles. El mismo autor (Hernández Cassiani et al. 2008: 20) destaca la importancia estratégica de los Montes de María, ubicados al sur de Cartagena, que no sólo facilitaban la defensa, sino también estaban situados cerca del río Magdalena, que era una importante vía de transporte de mercancías y productos hacia el interior del país.

María Cristina Navarrete, reconocida autora de investigaciones históricas sobre la esclavitud y el cimarronaje en Colombia, señala que no todos los esclavos huían de manera definitiva. Algunos de ellos lo hacían de manera temporal con el objetivo de “regular, mejorar o cambiar el trato que recibían dentro de la esclavitud”, por ejemplo, conseguir una mejor vestimenta y alimentación o la participación en la economía (2001: 118). En cambio, los cimarrones eran los que aspiraban a la libertad completa, a la ruptura con el sistema esclavista. Los primeros de ellos escapaban individualmente o en grupos pequeños (Navarrete 2012: 259) y establecían palenques: el palenque es, en principio, una “valla de madera o estacada que se hace para la defensa de un puesto [...]” y también un terreno cercado por ella (RAE 2014). Los motivos de las fugas eran sobre todo las condiciones de vida precarias, el trabajo duro, la brutalidad de los dueños y el sistema de castigo y terror (Navarrete 2001: 119). Thompson, citado por Navarrete (2012: 260) reflexiona que el cimarronaje “implicó el rechazo al sistema de opresión y el establecimiento de un nuevo tipo de sociedad en la que las personas antes esclavizadas tomaron el control (o trataron) de sus propias vidas y de sus destinos”. Navarrete añade que para algunos de ellos huir a un palenque simbolizaba huir en búsqueda de la África negra; de la tierra de origen (2012: 260). Es muy importante destacar aquí la tesis de Navarrete acerca del papel activo de los africanos como constructores de la historia, de las formas de vida y de la cultura: no pueden reducirse al papel de víctimas pasivas del sistema esclavista, sino que tuvieron una participación importante en la elaboración de la cultura “cuyas

¹² Los esclavizados que llevaban fugados entre dos a diez días se denominaban sencillamente *huidos* (Hernández Cassiani et al. 2008: 21).

expresiones y prácticas poseen una lógica y una racionalidad propias, en concordancia con su universo conceptual y su experiencia histórica” (2012: 259). Los palenques no eran lugares completamente aislados (2012: 261): entraban en contacto con las comunidades a su alrededor, por ejemplo, las indígenas. Esa convivencia en algunos casos era pacífica y consistía, por ejemplo, en el intercambio de mercancías (2012: 263-264) o en unas alianzas con los indígenas para resistir el poder de los blancos, pero en algunas ocasiones los palenqueros actuaban con violencia cuando sentían que la seguridad del palenque estaba amenazada (2012: 265). Al mismo tiempo, a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII los palenques eran percibidos como una amenaza real para los asentamientos de los europeos y despertaban temor (2012: 259).

Según el relato popular que se arraigó como el mito fundacional de San Basilio de Palenque, el pueblo fue creado en 1603 por un grupo de cimarrones dirigidos por el líder conocido como Benkos Biohó (Ferrari 2012: 67) o Domingo Biohó. Algunos autores, por ejemplo, Escalante (1979: 22) y Megenney (1986: 83) afirman que este reconocido cimarrón provenía de una familia real de África; sin embargo, Schwegler (2012: 116) indica que, una vez más, faltan fuentes históricas que confirmen estos datos y aporten una información precisa y confiable sobre los orígenes de Biohó¹³ y sobre la fecha exacta de la huida de los cimarrones bajo su liderazgo¹⁴. Tenemos aquí un encuentro de dos métodos de explicar el pasado: el mito y la investigación historiográfica con base en los métodos científicos. Si bien en numerosas páginas de internet y en artículos de carácter divulgativo se pueden encontrar biografías detalladas de Benkos Biohó, hay muchas versiones y discrepancias entre diversos textos a causa de relativamente pocos documentos que se han conservado y no siempre son datos que tengan una base muy fuerte en una precisa investigación histórica-científica. Tanto Escalante (1979: 22) como Navarrete (2016: 266) evocan la misma fuente de la época de gobernación de don Jerónimo de Suazo Casasola, que inició alrededor de 1600. Según Navarrete, existe una mención del año 1605 acerca del palenque de la Matuna, gobernado por Biohó (2012:

¹³ Ferrari (2012: 80) argumenta que Benkos y Bioho son nombres procedentes de las islas de Guinea, alejadas del antiguo Congo, principal lugar de origen de los palenqueros, y que estos nombres no dejaron huella, por ejemplo, en los apellidos de los habitantes de Palenque. Por lo tanto, si bien no se puede descartar ese origen de Domingo Benkos Biohó, es difícil establecer una relación histórica-lógica directa de este líder cimarrón con San Basilio de Palenque.

¹⁴ Algunos autores, por ejemplo Hernández Cassiani (2008: 24) mencionan el año 1599 como el año de la fuga con base en *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* de fray Pedro Simón (1574-1630). Sin embargo, cabe destacar que en el año 1627 se publicó tan sólo la primera parte de sus crónicas y su obra completa fue publicada apenas en el siglo XIX, por lo cual, por la distancia temporal, consideramos que es preciso tener en cuenta la posibilidad de que el texto original haya sufrido algunas modificaciones o pérdidas.

266-267), pero no es el mismo palenque ni lugar en el que se encuentra actualmente San Basilio¹⁵.

Los habitantes del Palenque de la Matuna constituían una amenaza para los españoles, quienes eran incapaces de someterlos a fuerza. Por tanto, en 1613 se firmó un pacto que les otorgó a los palenqueros ciertas prerrogativas: podían entrar y salir de la ciudad de Cartagena con Biohó y Biohó personalmente tenía derecho de vestirse a la española (Navarrete 2001: 128). Así, hay pruebas de que Biohó fue una figura histórica y también de que fue capturado y ejecutado por los españoles, pero según algunas fuentes murió entre los años 1618-1619 (p. ej. Schwegler 2012: 117) y, según otras, en 1621 (p. ej. Navarrete (2001: 129). Al mismo tiempo, a pesar de que Escalante (1979: 23) afirma que Biohó fue ejecutado por conspirar contra los españoles después de firmar con ellos un pacto, Schwegler argumenta, de acuerdo con Navarrete, que las fuentes históricas no permiten determinar con claridad cuál fue el motivo de su ejecución (2012: 116).

No es verdadera, según Schwegler, la afirmación de Escalante (1979: 22-23) que Biohó haya fundado San Basilio de Palenque; su establecimiento -según las fuentes históricas- se sitúa para las décadas posteriores a la muerte de Biohó. Así, Benkos Biohó se constituye como un personaje en torno al que han surgido muchas leyendas y mitos, arraigados en el imaginario popular. Un dato confirmado sobre San Basilio es que al principio fue conocido como El Palenque de San Miguel Arcángel y a partir de 1714 como San Basilio de Palenque (Navarrete 2016: 277). El cambio del nombre se debe al obispo Antonio María Cassiani, quien fue el mediador del pacto de la paz firmado en 1713. El nombre del pueblo toma origen de la orden religiosa a la que pertenecía el obispo¹⁶ (Navarrete 2001: 113; 2016: 278). Ese pacto “le otorgaba a la comunidad cimarrona el derecho sobre su tierra a condición de que no se aceptasen nuevos esclavos huidos, lo que no se cumplió” (Ferrari 2012: 68). Hernández Cassiani reflexiona que a partir de entonces el pueblo adquiere los tres elementos esenciales de identidad y pertenencia: “libertad reconocida, territorio demarcado y autonomía del gobierno” (2014: 113). Asimismo, “[e]n 1772 Palenque de San Basilio aparece reconocido como pueblo integrante del Partido de Mahates” (Hernández Cassiani 2008: 31).¹⁷

¹⁵ Incluso Megenney cae en la simplificación de identificar a Benkos Biohó como el fundador de San Basilio (1986: 57, 83).

¹⁶ Hernández Cassiani, nacido en Palenque, evoca la leyenda popular según la que el pueblo fue llamado así por una figura de san Basilio que, al ser transportada a otro lugar, se quedó estancada en el barro cerca del pueblo sin que fuera posible moverla, lo cual los habitantes consideraron como un buen augurio y adaptaron el nombre del santo al imaginario popular (2008: 31).

¹⁷ Hernández Cassiani explica que el orden del nombre tiene importancia y que varios palenqueros prefieren referirse al pueblo como San Basilio de Palenque y no Palenque de San Basilio, puesto que las dos versiones indican diferentes relaciones de pertenencia (2008: 31).

La abolición de la esclavitud tiene lugar en Colombia en 1851 (2008: 34), pero, según Hernández Cassiani, ese hecho casi no se refleja en la memoria oral de Palenque, puesto que sus habitantes habían tenido la libertad desde hacía como mínimo un siglo (2008: 34), según los datos que recogimos anteriormente. Si bien los palenqueros han conservado una lengua, unas costumbres y unos elementos de la cosmovisión particulares, sobre los cuales hablaremos más adelante, Schwegler argumenta en contra de la hipótesis tradicional acerca del aislamiento de Palenque. Con base en sus entrevistas con las personas mayores de Palenque, indica que hasta finales del siglo XIX sobre todo los hombres viajaban regularmente a Cartagena con el objetivo de vender algunos productos (2012: 123-124). Los movimientos migratorios de San Basilio a las ciudades y también hacia Venezuela por motivos económicos aumentan entre los años 50 y 80 del siglo XX (Hernández Cassiani 2008: 47, 53). A partir de los años 60 es más frecuente que se desplacen también las mujeres y muchas de ellas empiezan a dedicarse, sobre todo en Cartagena, a la venta de frutas y dulces tradicionales (2008: 54). Palenque empieza a llamar la atención ya a partir de la primera publicación de Aquiles Escalante sobre el pueblo en 1954¹⁸, en la década en la que en el ámbito académico estalla la moda intelectual relacionada con los temas de la afrocolombianidad, y posteriormente en los años 70 mediante la cultura popular, gracias a los éxitos del boxeador nacido en San Basilio, Antonio Cervantes “Kid Pambelé” (2008: 59).

A partir de los años 80 crece el interés de los palenqueros jóvenes por desplazarse para estudiar en la ciudad (2008: 61-62). En 2005 San Basilio de Palenque es reconocido como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (Ferrari 2012: 60) y empieza a despertar un amplio interés de parte del turismo internacional. Sin embargo, los temas de identidad y cultura sufren a veces una simplificación que llevan a percibir a San Basilio de Palenque como una especie de enclave de la herencia africana pura, o “una parte de África en Colombia”, incluso por parte de algunos palenqueros y autores afrocolombianos mismos. Pasamos a reflexionar en torno a la complejidad de este asunto.

2.3. San Basilio de Palenque: formación de una identidad

En su trabajo “San Basilio de Palenque (Colombia): un *performance* de la libertad (2012)”, que ya citamos, Ludmila Ferrari reflexiona precisamente en torno al impacto que tuvo en Palenque el reconocimiento por la UNESCO y advierte que no se debe caer en la

¹⁸ “Notas sobre Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia”. En: *Divulgaciones Etnológicas*. 3(5), Universidad del Atlántico. Barranquilla, 1954, pp. 207-354.

tendencia esencialista o romantizante a percibir Palenque como un legado africano directo o incluso un enclave africano en el continente americano, como a veces puede ser visto por el turismo internacional. La autora señala la complejidad de los asuntos identitarios de Palenque: afirma que una gran parte de la “(auto)representación identitaria” de los palenqueros se ha formado apenas a partir de los contactos con los investigadores, que iniciaron en la segunda mitad del siglo XX (2012: 66), ya que, como añade Schwegler, “los palenqueros no contaban con una memoria colectiva relacionada con la trata de esclavos ni sobre datos históricos anteriores al siglo XX” (2012: 108). Tenemos que ver con una especie de invención de la tradición a partir de esos contactos y tras asumir el conocimiento aportado por los investigadores de fuera; no es una memoria oral continua, transmitida de generación en generación (Ferrari 2012: 66).

Ferrari destaca cómo en Palenque se reflejan y se vinculan dos conceptos de la identidad definidos por el teórico cultural jamaicano Stuart Hall en su ensayo “Cultural Identity and Diaspora” (1996): las categorías de *being* y *becoming*. Estos conceptos no constituyen para él, necesariamente, una oposición binaria, sino que se complementan. El primero de ellos, según Hall, es más estático: define la identidad cultural en los términos de una sola cultura compartida por un grupo de personas, que se refiere a los orígenes y a la historia en común:

Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history. (Hall 1996: 223)

Este concepto implica recurrir a un pasado casi mítico y la necesidad de redescubrirlo. Hall cita una observación significativa del ensayista martiniqués Frantz Fanon, quien indica que la colonización destruye y distorsiona también el pasado de los oprimidos (1963: 170, citado por: Hall 1993: 224). Por lo tanto, añade Hall, la identidad tiene que ser no simplemente redescubierta a manera de un descubrimiento arqueológico, sino contada y *producida* de nuevo (1996: 224). África se constituye en el elemento central para esta producción, permitiendo de esta forma recuperar un sentido perdido. La memoria colectiva sobre el pasado africano completa el discurso porque aporta la coherencia a las experiencias fragmentadas y dispersas. Los intentos del redescubrimiento de las raíces son una estrategia para recuperarse de la marginalización anterior (1996: 223). Sin embargo, según señala Hall (cuyo discurso concuerda con lo que opinaba al respecto Édouard Glissant), esta visión de la identidad no es

suficiente en el caso del Caribe, cuya historia y cuya población han sufrido rupturas y discontinuidades: “Cultural identity, in this second sense, is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’. It belongs to the future as much as to the past” (1996: 225). Así, las identidades experimentan el proceso de transformación constante bajo la influencia de la historia, la cultura y también el poder. Hall define la identidad de la siguiente manera: “identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past” (1996: 225). No apuntan, por tanto, a unos orígenes fijos o una esencia intacta de un pasado al que se puede regresar omitiendo o ignorando los procesos históricos que han ocurrido desde entonces: “Cultural identities are the points of identification, the unstable points of identification or suture, which are made, within the discourses of history and culture” (1996: 226). Así entonces, la identidad puede construirse en torno a creencias sobre cierta forma de concebir el pasado, pero se actualiza constantemente en contacto con procesos continuos de la historia (Ferrari 2012: 67). En el caso del Caribe, y sobre todo de Palenque, *being* y *becoming* se unen y se complementan:

Si bien la identidad se experimenta como retorno a los orígenes (África) y a un pasado común (cimarronaje), lo hace a partir de la reconstrucción y la reinención del pasado en el presente, de la asimilación de la “verdad” académica y de su actualización transhistórica, lo que produce un efecto de continuidad [...]. (Ferrari 2012: 67).

Según Ferrari, ‘África’ y ‘libertad’ se constituyen en dos elementos fundamentales de la identidad de Palenque (2012: 69), que se reinventa, según ya se mencionó, a partir de los contactos de los palenqueros con los investigadores, que inician en la segunda mitad del s. XX. Esos procesos se intensifican a partir del año 1991, en el que en la nueva constitución de Colombia se reconoce al país como multiétnico y pluricultural (Ferrari 2012: 69). En 1994 se realiza el proyecto del monumento de Benkos Biohó que actualmente se encuentra en la plaza central de San Basilio (2012: 70), retomando el relato tradicional sobre Benkos como el fundador del pueblo. Puesto que, como ya se mencionó, incluso los primeros investigadores sobre Palenque, como Aquiles Escalante o Megenny, identificaron de manera errónea a Benkos Biohó como el fundador de Palenque, es posible que contribuyeran a que ese mito se arraigara en la consciencia de los habitantes del pueblo. Es posible, también, que lo hayan asumido como verdad con base en las entrevistas con los habitantes. A partir de 2005, año del reconocimiento de San Basilio de Palenque como Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, aumenta el interés por el lugar de parte de los medios de comunicación y el turismo internacional y crece la producción audiovisual y artística en torno

a su cultura y sus habitantes: “Palenque pasa de ser un poblado perdido” de los Montes de María y una exótica atracción científico-académica a ser el emblema de la resistencia afrocolombiana y un sinónimo de la libertad” (Ferrari 2012: 70). De acuerdo con Ferrari, ese valor simbólico del pueblo y su particularidad se debe a su “resistencia ininterrumpida”: los colonizadores españoles nunca lograron dispersar ni destruir esa comunidad, gracias a lo cual los habitantes conservaron los elementos culturales propios, la lengua criolla (el palenquero), la cosmovisión propia, relacionada con el ritual funerario de lumbalú, y algunos bailes y ritos de origen africano (2012: 68). Domingo Benkos Biohó, a pesar de su falta de relación histórica directa con el lugar en el que se estableció San Basilio de Palenque (según algunas páginas de internet de carácter divulgativo, el pueblo fue fundado por un grupo de cimarrones liberados por él), se constituye para sus habitantes en otro elemento identitario, símbolo cultural, un referente histórico positivo y casi mítico, por la ya mencionada falta de una información histórica precisa sobre este personaje. Sin embargo, esa mitificación no debe percibirse, necesariamente, como un fenómeno negativo, puesto que les permite a los palenqueros mirar su historia con cierto orgullo y prestar atención a los valores positivos asociados con sus antepasados cimarrones, como la valentía, la persistencia y la independencia.

2.4. La lengua palenquera

El palenquero es una lengua criolla formada a partir del portugués, el español y, en cuanto a las lenguas africanas, el mayor aporte lo tuvo el kikongo (véase Schwegler 2012). Una vez más, los investigadores concuerdan en que es difícil identificar con certeza los orígenes del palenquero por falta de una documentación histórica abundante del periodo temprano de la existencia de San Basilio (Moñino 2015: 73). Existen dos hipótesis acerca de su base europea principal: la más divulgada hoy en día (véase p. ej. Schwegler 2012) es la de la influencia española dominante. Si bien la mayoría del vocabulario del palenquero deriva del español (véase Moñino 2015: 75), también cabe tener en cuenta la hipótesis anterior de los primeros investigadores del tema como de Granda (1976) o, el ya mencionado, Megenney (1986), quienes afirman que el palenquero se formó a partir de un protocriollo con base portuguesa que aparece ya en la etapa de los contactos de los africanos con los traficantes portugueses (recordemos que hasta el siglo XVII los portugueses dominaron la trata de los esclavos). Consideramos que esta hipótesis merece atención, puesto que las travesías marinas, que duraban varios meses, favorecían la formación de una *koiné*; además, los contactos con los portugueses empezaban mucho antes de embarcar, puesto que algunos africanos

capturaban a los miembros de otros grupos étnicos y comerciaban con los portugueses (véase Megenney 1986: 28-29). Sin embargo, el propio Megenney afirma que en varias ocasiones resulta difícil afirmar con certeza si el fenómeno o el vocablo determinado proviene del español o del portugués, sobre todo porque en los siglos XV y XVI esas lenguas eran mucho más semejantes que en la actualidad (véase 1986: 22). En unas investigaciones más actuales Moñino (2015: 74-75) propone la hipótesis de que el palenquero pudo formarse ya en San Basilio, a partir de los contactos con los criollos -que nacieron ya en la colonia y por tanto hablaban español- con los bozales, que podían hablar un protocriollo con influencia portuguesa. Lipski (2014: 192), otro reconocido investigador de la lengua palenquera, concuerda con de Granda y Megenney¹⁹ en que “es posible que varios de los primeros pobladores también hayan tenido conocimientos de la lengua criolla afrolusitana que emergía en la isla de São Tomé, sitio de concentración de los traficantes portugueses”.

El palenquero es un sistema simplificado en comparación con el español. Entre algunas características lingüísticas del palenquero destacan las apócope de [r], [s] y [l]: dar > da, pues > pue, hospital > opitá, y de las sílabas *-ba*, *-ra*, *-re* y *-do*: hablaba > hablá, para > pa, quiere > kye, todo > to (Megenney 1986: 117-118). Al mismo tiempo, son típicas las siguientes sustituciones de los sonidos: d > r (adiós > aryó) y d > l (poder > polé; Megenney 1986: 108). Llama la atención la falta de la flexión del sustantivo: no se diferencia el género masculino y femenino y por tanto también los adjetivos son invariables. El plural, por su parte, se forma mediante el determinante *ma*, de procedencia bantú (Megenney 1986: 191), antepuesto al sustantivo: “mujer” = “mujé”, “las mujeres” = “ma mujé” (Moñino 2015: 79-80). El posesivo se pone después del nombre: “nuestra tierra” = “tiela suto” (Moñino 2015: 79). El verbo tampoco posee flexión y el tiempo y el aspecto se expresan mediante las palabras antepuestas al verbo en infinitivo, p. ej.: “ele a miní” = “él vino”. (Megenney 1986: 144). Entre las características sintácticas destaca la colocación de la negación después del verbo: “i sabo no” = “yo sé no” y, en algunos casos, la doble negación, especialmente en imperativo: “no miní ka nu” = “no vengas acá no” (Megenney 1986: 151, 155). Megenney destaca que los vocablos de origen portugués son los siguientes: “a”, el artículo definido de género femenino (“la”), “bai”, forma portuguesa de la tercera persona de singular del verbo “ir”; “bo”, pronombre de la segunda persona de singular (“tú”) procedente del portugués “vos”; “ele”, pronombre masculino de la tercera persona singular (“él”) y “ken” del portugués “quem” = “quien”. (1986: 213-214).

¹⁹ Megenney cita ampliamente las investigaciones anteriores realizadas por de Granda.

Según la encuesta de autodiagnóstico sociolingüístico del Ministerio de la Cultura de 2009, citada por Moñino (2015: 68) y realizada a 7730 personas radicadas tanto en Palenque como en Cartagena y Barranquilla (ciudades en las que se establecen muchos palenqueros), sólo el 18% de las personas hablaba el palenquero bien y un número muy elevado, 24,9%, no lo hablaba y no lo entendía. Entre los jóvenes de menos de 30 años ese último porcentaje se elevaba a 85% (Moñino 2015: 69). Más de la mitad de las personas entrevistadas (56,4% en total) sólo tenía el conocimiento pasivo: entendía el palenquero, pero no lo hablaba o lo hablaba poco (Moñino 2015: 68). Eso se debía a que, desde que los palenqueros empezaron a desplazarse con más frecuencia fuera de Palenque (fenómeno que -recordemos- aumenta en las décadas 1960-1980), se enfrentaron a la discriminación y al racismo por el motivo de su habla (Lipski 2014: 193) y muchos de los jóvenes empezaron a evitar aprenderlo y hablarlo a causa de la vergüenza y con el objetivo de evitar la discriminación, hasta el punto de que en los últimos años del siglo XX los investigadores constataron que el palenquero era una lengua en peligro de extinción (Lipski 2014: 194). Apenas a partir de 2005, cuando Palenque fue -recordemos- declarado como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO, los palenqueros empezaron a recuperar cierto orgullo de su habla particular (otro efecto positivo del interés del público general en el pueblo) y se introdujeron programas con el objetivo de que los niños aprendieran la lengua en las escuelas de Palenque (Lipski 2014: 194). Asimismo, en 2005 Solmery Cásseres Estrada, especialista en ciencias sociales, poeta, escritora y activista nacida en Palenque, publicó el *Diccionario lengua afropalenquera-español*²⁰, en el que destaca la etimología de los vocablos que tienen origen en las lenguas africanas (principalmente bantú, kimbundu y kikongo). Según los datos proporcionados por Francisco Maza Ávila y Patricia Jerez Tello, en su trabajo de 2016 *Paso de muertos. Percepción intergeneracional de los rituales fúnebres -velorio y lumbalú- en San Basilio de Palenque*, en el año de la publicación del libro en Palenque habitaban 3763 personas (2016: 51). Sin embargo, los autores no proporcionan unos datos más recientes relacionados con el conocimiento y el uso de la lengua palenquera, enfocándose en el tema de su libro, es decir, la percepción de los rituales más conocidos de Palenque, que pasamos a comentar.

²⁰ Ediciones Pluma de Mompo, Cartagena de Indias.

2.5. Elementos de la espiritualidad palenquera: el ritual de lumbalú y los rituales de velorio

Si bien en Palenque se han conservado ciertas tradiciones propias de origen africano, no se puede decir que el pueblo posea una religión propia, como son los casos de la santería en Cuba o del candomblé en Brasil que sí rinden culto a divinidades de procedencia africana. Según los datos de 2016 recogidos por Maza Ávila y Jerez Tello, casi los $\frac{3}{4}$ (73,35%) de los habitantes se consideran católicos y un número bastante elevado, de casi 18%, afirma que no practica ninguna religión (2016: 61). Sólo un porcentaje pequeño (menos de 8%) son evangélicos, testigos de Jehová o practicantes de alguna otra religión (2016: 61). Casi un tercio (28,25%) nunca asiste a los servicios religiosos y casi la mitad (45,72%) lo hace sólo una vez al mes. Sólo un 17% asiste por lo menos una vez por semana (2016: 61), de lo cual los autores de la investigación sacan la conclusión de que la mayoría de los palenqueros son católicos no practicantes, aunque, al mismo tiempo, admiten que se presenta cierto nivel del sincretismo religioso dado que algunas personas combinan el catolicismo con ciertos elementos provenientes de las religiones africanas (2016: 60). Y si bien el ritual de lumbalú es el más reconocido como una tradición de origen africano fuera de Palenque, paradójicamente, entre los habitantes de Palenque el nivel del conocimiento sobre esta tradición es el menor en comparación con otras celebraciones, vinculadas con la tradición católica (2016: 63). Los autores destacan que las escuelas de Palenque no aportan mucho conocimiento sobre los rituales de paso tradicionales (2016: 67). A pesar de esto, casi el 90% de los palenqueros consideran los rituales de paso como muy importantes y desean que se practiquen después de su muerte (2016: 71).

Según explica Aquiles Escalante sobre los orígenes de estos rituales:

En las organizaciones tribales de África Occidental y Ecuatorial, principales sitios de procedencia de los esclavos negros, el sistema de creencias y prácticas mágico-religiosas impregnan y regulan cada uno de los pasos del individuo mientras cumple su ciclo vital, como parte integrante que es de una sociedad y sus instituciones culturales características. (2002 [1964]: 148)

Si bien hoy en día la importancia de los rituales en San Basilio no es tan elevada como en las antiguas sociedades africanas, algunos de sus elementos, según explica Escalante, pudieron conservarse gracias a que los cimarrones, al lograr la libertad, empezaron a recurrir para la construcción de una sociedad independiente a los modelos conocidos del pasado más que a la invención de unas nuevas formas (2002 [1964]: 148).

Escalante destaca que las religiones de África se caracterizan por cierto grado de pragmatismo más que una profunda contemplación filosófica o mística (2002 [1964]: 149-150). Esto se vincula, según Mircea Eliade, citado por Escalante, con la percepción del ser humano no como un individuo, sino como un elemento de una red de relaciones: recordemos el concepto de *muntu* o *ubuntu*. Eliade afirma que los “dioses, divinidades y espíritus sólo son importantes en la medida en que sus manifestaciones significan para la comunidad una amenaza o una ayuda. Su existencia en sí misma sin relación con la comunidad no le importa a nadie”²¹. El papel central de los cultos de África occidental lo tienen los antepasados, que “no sólo son el objeto, sino los guardianes del culto a divinidades y espíritus” (Escalante 2002 [1964]: 149). En Palenque el culto a los antepasados en cierta medida se ha conservado, aunque ya desvinculado de las divinidades del imaginario africano; de ahí la importancia que siguen teniendo allí los rituales de paso.

El objetivo de estos rituales es “permitir el sano tránsito de las ánimas hacia el más allá y el reencuentro con los familiares que han partido” (Maza Ávila y Jerez Tello 2016: 32). Según la creencia de los palenqueros, en caso de que los rituales no se practiquen, el alma podría permanecer en el plano terrenal y causar inquietud apareciéndose a las personas que tienen el don de ver a los fantasmas. En opinión de los investigadores,

tanto el velorio como el *lumbalú* permiten también una conexión directa entre los vivos y los muertos. Dichos rituales reflejan, por tanto, el papel que juegan las ánimas en la vida de cada individuo perteneciente a la comunidad palenquera. (2016: 32)

Maza Ávila y Jerez Tello consideran el *lumbalú* como la máxima expresión de la espiritualidad palenquera (2016: 35). El *lumbalú*²² es anterior al ritual de velorio, pero es muy difícil demarcar un límite claro entre los dos: “no es fácil separar el *lumbalú* del velorio, porque se corresponden y, [a]demás, no se concibe la existencia del primero sin el segundo” (2016: 36). Eso se corresponde a las palabras de un mayor -sabor- de Palenque, Bernardino Pérez Miranda, quien afirmó en la entrevista con los investigadores: “el *lumbalú* hace parte del velorio y este a su vez hace parte del *lumbalú*. Es el mismo escenario para un mismo fin” (citado por: Maza Ávila y Jerez Tello 2016: 36). Según Solmery Cásseres Estrada, escritora nacida en Palenque y conocedora de la tradición, el ritual de *lumbalú* empieza inmediatamente

²¹ Desgraciadamente, Aquiles Escalante no cita en el índice bibliográfico la obra de Mircea Eliade de la que fue tomada la cita. A pesar de nuestros esfuerzos, no fue posible identificar su fuente.

²² Según Solmery Cásseres Estrada, la palabra *lumbalú* proviene de la lengua kikongo, en la que *lu-* es un prefijo de clase nominal y *mbulu* significa melancolía (2023: 143). Esta explicación parece tomada de Friedemann (1990, citada por Maza Ávila y Jerez Tello 2016: 34).

después de la muerte (2023: 32); sin embargo, con base en la lectura de su libro *Velorios. El ritual de lumbalú el baile de los muertos* (2023), tampoco es fácil establecer unos límites claros entre el lumbalú y el velorio.

Pasemos a describir los elementos más importantes de los dos, poniendo énfasis en los elementos que difieren de las costumbres tradicional y puramente católicas. Teniendo en cuenta el hecho de que nuestro trabajo surge del ámbito académico y cultural polaco, en el que la tradición palenquera es casi completamente desconocida -a diferencia de Colombia, donde se podría afirmar que la mayoría de las personas posee por lo menos un conocimiento general acerca de sus rasgos- consideramos del todo justificado aportar sobre ella una descripción bastante detallada. Asimismo, varios de estos elementos están presentes en los textos poéticos de nuestro corpus y tendrán importancia a la hora de analizarlo. Aún más, la información que citamos procede de libros que puede que no sean accesibles en Europa debido a sus tiradas bastante limitadas; por lo tanto, consideramos oportuno compartir la información en el ambiente académico polaco.

Es importante observar que en Palenque la mayor parte de los rituales funerales está vinculada con el espacio de la casa, puesto que allí tenía lugar, normalmente -en el caso de las personas mayores- la muerte. Por supuesto, hoy en día el acceso a los servicios médicos es más amplio, también gracias a una mayor accesibilidad a los medios de transporte, es más frecuente que la muerte ocurra en un hospital; sin embargo, en el pasado, una persona mayor que empezaba a padecer de una enfermedad casi siempre se encontraba en casa y era frecuente que muriera en su cama, puesto que, o bien los avances de la medicina eran más limitados y no permitían encontrar remedio para varias enfermedades, o bien el acceso a los servicios sanitarios estaba más limitado para los habitantes de las áreas rurales. Por lo tanto, en Palenque se considera que “la muerte se inicia con la enfermedad” (Cásseres Estrada 2023: 16). Se cree que el canto del pájaro kajamba²³ (o cajamba), vinculado con el más allá, escuchado durante la enfermedad anuncia la muerte (2023: 16). Ya a partir del momento de la enfermedad empiezan ciertos rituales: oraciones a los santos y a los familiares difuntos con la intención de que la persona enferma recupere la salud y el uso de plantas medicinales en forma de bebidas y baños (2023: 16). Observemos que las oraciones a los antepasados no son propias de la tradición católica, sino que se vinculan con las creencias africanas. Según Ifeyinwa Isidienu y Ann Onyekelu, especialistas en los estudios africanos, “Africans show great respect to their ancestors, hold them in a very high esteem and always try to maintain a good

²³ Según las explicaciones de Solmery Cásseres (en comunicación personal), es un pájaro de la familia de los colibríes que habita en el cementerio de Palenque.

relationship with them [...]. Families are blessed, punished or protected by the ancestors. It is a general believe that the ancestors perform great roles among the living members of their families [...].” (2021: 118).

Los familiares se ocupan de la persona enferma, le brindan apoyo y le llevan sus bebidas y comidas favoritas. Cuando la persona deja de comer y beber, es una señal de que se acerca el momento de la agonía (2023: 18). Basilia Pérez Márquez, habitante de San Basilio y conocedora de la tradición, entrevistada por Maza Ávila y Jerez Tello, considera que el lumbalú empieza ya con la etapa de la agonía y las respectivas oraciones (2016: 35). Algunas personas dotadas de una intuición particular son capaces de prever el momento preciso de su muerte (2023: 19-21). Durante la agonía es necesario rezar una oración determinada, puesto que, de lo contrario, el espíritu de la persona muerta podría aparecerse luego a los vivos y causar inquietud (2023: 22). Con base en la arraigada creencia de que la enfermedad llevará a la muerte, ya durante la enfermedad se empiezan a preparar los objetos necesarios para el velorio y el entierro: el ataúd, la ropa de color blanco con que será vestido el cuerpo y los elementos del altar que se construirá en la sala de la casa (2023: 23-24).

En todas las preparaciones y rituales ayudan los vecinos -sobre todo las mujeres- que son de las primeras personas informadas sobre la muerte y llegan inmediatamente para ayudar a vestir y preparar el cuerpo, así como para ayudar después en otros rituales y apoyar a la familia del muerto en varias actividades prácticas, por ejemplo, la preparación de la comida para las personas que acudirán al velorio. Esta solidaridad entre los vecinos es visible durante todo el proceso de velación, entierro y velorio y se inscribe en la idea de muntu/ubuntu. Uno de los elementos imprescindibles de la preparación del cuerpo es atarle a la persona muerta en la cara un pañuelo, que después tiene que ser quitado en el cementerio. Una costumbre importante -posiblemente de origen europeo, puesto que se practicaba también en España y en las áreas rurales de varios países de Europa- es tapar los espejos en la casa “para evitar que la imagen del difunto se refleje en él” (2023: 31). Esta explicación es común también para la tradición europea. Además, para preparar la casa para el velorio varios muebles, objetos y cuadros se llevan fuera de la habitación de la persona muerta y de la sala de estar y se guardan en las casas de los vecinos (2023: 30-31), seguramente debido a que varias personas acudirán a la casa y es necesario prepararles espacio.

Solmery Cásseres Estrada, por su parte, considera que el ritual de lumbalú empieza en cuanto el cuerpo está en el ataúd:

Una vez el difunto está dentro del ataúd, este es ubicado en la mitad de la sala sobre una mesa y se le prende las cuatro velas, inmediatamente se da inicio al ritual de lumbalú o baile de los muertos (2023: 32).

Las mujeres (observemos el papel dominante de las mujeres en la tradición espiritual de Palenque) empiezan a bailar alrededor del ataúd, expresando el luto y la tristeza mediante el llanto, los gritos y los cantos. A los cantos los acompaña la música tradicional, sobre todo el sexteto y el bullerengue: los géneros musicales más reconocidos de Palenque vinculados con las tradiciones fúnebres. Asimismo, se pone la música favorita del muerto y tradicionalmente se tocaba el tambor *pechiche*²⁴ (2023: 27), utilizado exclusivamente en los rituales funerales. Maza Ávila y Jerez Tello afirman que “las mujeres presentes entran al estado de trance, necesario para poder conectar el ánima del finado [fallecido] con las ánimas de sus familiares fallecidos” (2016: 38). El trance nos remite a los elementos de las tradiciones chamánicas, presentes hoy en día, entre otros, también en la santería cubana. John Jairo Cásseres Flórez, otro conocedor de la tradición entrevistado por Maza Ávila y Jerez Tello, afirma que el objetivo de estas acciones es “rememorar el origen africano” (2016: 36). De esta manera transcurre, según Solmery Cásseres, la *velación*, esto es, el periodo entre la muerte y el entierro, que dura 24 horas (2023: 34). Este tiempo es necesario para que los familiares que viven en los lugares alejados tengan una oportunidad de llegar al entierro. Durante la velación llega la rezandera: una mujer con el conocimiento de las oraciones adecuadas y responsable de dirigirlas (2023: 35).

Después de 24 horas el sacerdote, acompañado del sonido de las campanas, sale de la iglesia y se dirige a la casa de la persona muerta, iniciando la ceremonia funeral. Antes de llevar el cuerpo a la iglesia para la misa, se recorre con él diferentes calles del pueblo. Durante la misa se presta atención a las oraciones adecuadas, sobre todo a san Basilio y a la virgen del Carmen²⁵, puesto que, según la creencia existente, esos rezos aseguran la liberación del muerto de los pecados cometidos (2023: 40). Observemos que, a pesar de que las oraciones practicadas tanto durante la enfermedad como después de la muerte son católicas, dirigidas a los santos, y una misa católica constituye un elemento integral del entierro, al mismo tiempo

²⁴ En el pasado -cuando no existían las tecnologías que permiten la comunicación a larga distancia- el tambor *pechiche* servía también para transmitir el mensaje sobre la muerte a una distancia corta alrededor del pueblo, por ejemplo, a las personas que se encontraban en los campos y a los pueblos cercanos. Observemos la similitud de esta costumbre con la práctica de varios pueblos africanos de utilizar tambores (los tambores de hendidura) para transmitir mensajes a unas distancias largas. Un personaje famoso -al que hacen referencia algunos poemas de nuestro corpus- responsable de tocar el *pechiche*, fue Paulino Salgado “Batata” (1927-2004), quien se convirtió en uno de los percusionistas más notorios de Colombia, tocando para la reconocida cantante folclórica Totó la Momposina (n. 1940).

²⁵ El culto a la virgen del Carmen está muy extendido en Colombia.

en ninguna fuente se mencionan los sacramentos católicos que normalmente se practican antes de la muerte para liberar a la persona de los pecados, tales como la penitencia o la unción de los enfermos: las oraciones y las prácticas adecuadas vinculadas con el cuerpo se consideran suficientes para asegurar el paso del alma al más allá. Después de la misa el ataúd es llevado al cementerio y al cortejo fúnebre le acompaña todo el tiempo la música favorita del muerto y los ritmos tradicionales (2023: 40-41). Antes de cerrar el ataúd y enterrarlo es imprescindible quitarle al muerto de la cara el pañuelo que le fue atado durante la preparación del cuerpo, puesto que de otra manera la persona no podría hablar con otros espíritus en el más allá (2023: 29-30).

Después del entierro empieza el periodo del velorio, que dura nueve días y nueve noches (2023: 59). Solmery Cásseres explica que el velorio está vinculado con el altar que se construye en la casa (en la habitación en la que murió la persona o en la sala de estar) al mismo tiempo que el cuerpo sale de ella (2023: 59), por lo cual se puede comprender que los nueve días y noches se cuentan a partir del día del entierro y que, por lo tanto, la velación, anterior al entierro, no se cuenta a ellas. Durante todo ese periodo la familia recibe visitas y los vecinos ayudan en los trabajos domésticos, en la preparación de la comida y en la atención a los huéspedes (2023: 60). Asimismo,

En el transcurso del día la rezandera reza en horas de la mañana y de la tarde, con el único objetivo de que el alma del difunto vaya a descansar. Muchas veces después del rezo se llora al difunto, o se da inicio al ritual del lumbalú, en horas del mediodía o en la noche realizándose esta labor todos los días (2023: 60).

Este fragmento confirma una vez más la tesis de que el lumbalú es una parte integral e inseparable del velorio. Es muy importante subrayar la creencia de que el espíritu del muerto regresa a su casa durante los nueve días después del entierro y se marcha definitivamente después de este tiempo (2023: 31), por lo cual es imprescindible mantener las oraciones. Citemos la interesante descripción de la preparación del altar y de sus respectivos elementos, que con muchos detalles aporta Solmery Cásseres:

Al altar se le da inicio en el mismo momento en que sale el cadáver; dos señoras de edad, vecinas del sector[,] son las encargadas de armarlo; para ello utilizan una mesa mediana recostada a la pared; dos sábanas blancas, la primera se abre sobre la pared, sujetándola en los extremos por dos clavos grandes, llegando a la mesa; la otra sábana se coloca sobre la mesa llegando al suelo; abajo se ponen varios blocks a manera de escalones y una ponchera con agua debajo del altar repleta de vela, y encima de la mesa se colocan cuatro botellas en los extremos con sus respectivas velas encendidas; varios cuadros con imágenes de santos católicos, como: sagrado corazón de Jesús, la virgen del Carmen y san Martín de Loba; un vaso de agua delante de los cuadros, el Cristo crucificado; por lo general de su cuello cuelga

un rosario bien sea blanco, morado, negro o gris que utiliza la rezandera al momento de entonar el rezo, permaneciendo todos estos elementos fieles hasta la levantada del paño (2023: 61-62).

La levantada del paño es el momento final del velorio, en el que, pasados los nueve días y las nueve noches, se desarma el altar. La explicación de la simbología del color blanco como el color asociado al entierro y velorio es, según Solmery Cásseres, el hecho de que este color oculte al alma del difunto e impida su aparición. (2023: 63). La autora añade más adelante que en el altar deben encontrarse los cuadros de sólo tres santos, puesto que en caso de utilizar más el alma del difunto quedaría vagando (2023: 65). El número tres simboliza, para muchas culturas, a Dios o lo sagrado; en el imaginario cristiano se trata de la Trinidad. Según el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrandt, “tres es universalmente un número fundamental”, simboliza la “unión de cielo y tierra” (1986: 1016) y el número sagrado para varias culturas. Asimismo, recordemos que en los rituales mágicos las fórmulas de la incantación o los movimientos normalmente se repiten tres veces. Observemos, al mismo tiempo, que el número nueve (nueve días y noches del velorio) es el múltiplo de tres, por lo cual fortalece sus propiedades. Según el *Diccionario de los símbolos*, es un número que, obviamente, se vincula con el embarazo y el nacimiento, pero también con un objetivo logrado después de cierto esfuerzo (por ejemplo, en la mitología griega Démeter busca a Perséfone durante nueve días): “[n]ueve parece ser la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de una creación” (1986: 1172). Por lo tanto, en la tradición palenquera podría interpretarse como la culminación del paso de la persona muerta al mundo del más allá, donde de manera simbólica puede tener relación también con el renacer, puesto que el difunto adquiere una nueva función: vigilar a los familiares que permanecen vivos y luego ayudarles a pasar al mundo espiritual en el momento de su muerte. Solmery Cásseres explica que los santos (representados en los cuadros del altar) simbolizan a los antiguos *orichas*, que tienen el papel de intermediarios entre el muerto y sus antepasados, puesto que son los antepasados, y no Dios, los que lo juzgan por las acciones negativas que cometió en la tierra (2023: 65).

Asimismo, en el fragmento de Solmery Cásseres destaca, una vez más, el papel principal de las mujeres en todas las preparaciones y en la realización y conservación de las tradiciones. Por otro lado, podemos observar que el altar se construye a manera de los altares que podemos encontrar en las iglesias o en las capillas, lo cual es un elemento casi exclusivamente católico. El único elemento que parece no estar relacionado con los elementos del altar vinculados con la simbología católica es el vaso de agua, que, según Solmery Cásseres, se pone para que la persona muerta no tenga sed y no cause inquietud en la casa

buscando agua (2023: 67-68). Al final, en el momento de la levantada del paño (deconstrucción del altar) el vaso de agua es usado por la rezandera para rociar el altar y el espacio para ayudar al espíritu a abandonar la casa definitivamente (2023: 121). Otra señal del sincretismo es “la creencia de que el alma del difunto se oculta detrás del altar” (2023: 62). Justamente por este motivo el altar nunca se puede dejar sin vigilancia: es el punto central de las visitas en la casa. Los familiares y los huéspedes cantan, bailan, lloran y rezan ante el altar para que el espíritu del difunto esté siempre acompañado (2023: 62). Si no se hubiese rezado lo suficiente, el alma podría no quedar limpia del pecado y podría no ser recibida por los familiares muertos y, así, condenada a vagar (2023: 67).

Después del velorio se debe guardar luto, cuyo periodo es muy largo: entre seis y ocho años en el caso de los familiares más cercanos, dos años en el caso de tíos y primos y un año en el de los amigos (2023: 132). Solmery Cásseres considera que la rigurosidad de este periodo tan largo se remonta al periodo de la esclavitud, en el que las muertes eran masivas y las personas procedentes de África no tenían la posibilidad de practicar los rituales de paso para sus familiares según sus tradiciones, por lo cual se sumergían en el luto largo (2023: 131), seguramente también por la preocupación de que los espíritus no lleguen al más allá a causa de la falta de rituales. Las mujeres que están de luto utilizan un pañuelo negro y la forma de atarlo depende de la persona por la que están de luto (2023: 132). Las niñas y las jóvenes no utilizan el pañuelo; tampoco las viudas jóvenes, puesto que estas últimas después del periodo de luto pueden casarse de nuevo.

Maza Ávila y Jerez Tello observan que en los años recientes se han observado cambios en la práctica de los rituales, vinculados sobre todo con la expansión de la tecnología: por ejemplo, el uso del tambor *pechiche* ya no es frecuente, puesto que se sustituyó por las grabaciones y el uso de los equipos de sonido (2016: 39-40). Al mismo tiempo, varias personas que atienden el velorio dejan de prestarle atención a la vestimenta adecuada y, además, el uso de los teléfonos móviles y de la televisión durante las visitas es muy común (2016: 41), lo cual puede indicar o influir en cierto debilitamiento de las relaciones sociales. Al mismo tiempo, en muchas ocasiones sólo la minoría de las mujeres presentes en el velorio participan en los cantos y en las oraciones (2016: 41), lo cual podría interpretarse o bien como una señal de un creciente desconocimiento de la tradición, o bien como una muestra de que las tradiciones funerales poco a poco pierden cierta importancia para una parte de los habitantes de San Basilio. A pesar de eso, siguen siendo reconocidas fuera de Palenque.

3. Literatura afrocolombiana: sus antecedentes en la literatura afrocaribeña²⁶ y un intento de definición

La literatura afrocolombiana presenta una serie de dificultades a la hora de intentar aportar su definición, igual que los propios términos “afrocolombiano”, “afrodescendiente” o “negro”.²⁷ Para empezar, es necesario recordar que en Colombia las comunidades afrodescendientes, sus hábitos y sus costumbres fueron prácticamente invisibles para los estudios antropológicos, culturales y sociológicos hasta los años 50 del siglo XX y apenas a partir de esa década empiezan a despertar el interés de los investigadores. Es apenas en esa época en la que el término “afrocolombiano” es acuñado primero por los antropólogos (Valero 2013: 16). Por lo tanto, esa categoría tampoco figura en las obras de historia de la literatura colombiana ni en las antologías anteriores a la segunda mitad del siglo XX. Según Silvia Valero, quien en su trabajo de maestría titulado *Hacia una genealogía “afrodescendiente” para la literatura colombiana: problemas de identidad y corpus* se propuso trazar la genealogía de lo que se denomina hoy la literatura afrocolombiana, las mencionadas historias y antologías “habían preferido no solo otros términos, sino otros campos semánticos como los de poesía popular, folklore y poesía negra para calificar obras que hoy se denominan afrocolombianas” (2013: 24). La misma autora argumenta en su artículo “¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones” (2013) que se debe considerar la categoría de la literatura afrocolombiana como un fenómeno reciente, emergente en el siglo XXI (2013: 17). Por lo tanto, de acuerdo con ella, es una incoherencia clasificar a los autores anteriores como afrocolombianos; de ahí que podamos referirnos a ellos como antecedentes de la literatura afrocolombiana. Más adelante se mencionan algunos ejemplos y las tendencias más significativas de la literatura afrocaribeña de fuera del ámbito colombiano para mostrar la trayectoria de las tendencias de incluir el tema de lo afro en la poesía caribeña y en particular colombiana.

²⁶ Velásquez Castro define la literatura afrohispanoamericana como “una construcción crítica que busca constituir y analizar un corpus de prácticas y textos literarios que representan, interpelan, simbolizan y dialogan con una experiencia histórica singular (orígenes africanos, encuentros culturales atlánticos con el orden imperial español, trata de esclavos, desterritorialización cultural y lingüística, asentamiento en amplios lugares de todo el continente americano y contactos con otros grupos sociales, explotación social, racismo e invisibilidad social) que forma parte de la historia universal y ha marcado significativamente a múltiples sociedades o grupos poblacionales en diversos lugares de la América hispana” (2016: 71). La literatura afrocaribeña sería, por lo tanto, la que trata los temas similares, pero desde el ámbito del Caribe.

²⁷ Sobre los problemas de la terminología véase la nota a pie de página 9.

3.1. Juan Francisco Manzano (Cuba, 1797-1853)

En primer lugar, merece la pena mencionar a Juan Francisco Manzano (1797-1853) como uno de los primeros ejemplos de la literatura afrocaribeña. Manzano fue un esclavo cubano²⁸ y es autor de la única obra narrativa hispanoamericana escrita por una persona en condiciones de esclavitud: *Autobiografía de un esclavo*, publicada en 1840 y escrita por encargo de Domingo del Monte, líder de un grupo de escritores y editores que se oponían a las formas más atroces del abuso de los esclavos, pero estaban a favor de la abolición gradual (Ellis 1998: 423). La autobiografía fue traducida al inglés con algunas modificaciones respecto al original por el irlandés Richard R. Madden y publicada en Londres para la Convención de la Sociedad Antiesclavista del año 1840. Durante un siglo la versión de Madden fue la única accesible, hasta que en 1937 y en 1972 el manuscrito fue reencontrado y publicado en la versión original (Ellis 1998: 423). En 1996 se publicó la versión bilingüe con la traducción de Evelyn Picón Garfield. La autobiografía de Manzano denuncia el maltrato de los esclavos y se puede leer en ella un mensaje abolicionista (Luis 2016:14, Romney 2015: 239-240). Abraham Romney menciona que Manzano ocasionalmente acompañaba a su amo a la escuela o a la iglesia, donde entró en contacto con la cultura letrada y aprendió a leer y escribir de manera autodidacta, memorizando, entre otros, fragmentos de libros de retórica (2015: 238), por lo cual su autobiografía presenta una afinidad a la cultura “blanca”; la del público receptor (2015: 240).

Manzano escribió también algunas cartas y poesías, al inicio imitando la poesía neoclásica que leyó o escuchó (Romney 2015: 244). Escribió dos poemarios, editados en los años 1821 y 1830, antes de la *Autobiografía*, y sus poemas eran publicados por diarios y revistas cubanas (Luis 2016: 14). William Luis, en la introducción a la edición española de la recopilación de la obra de Manzano, observa que “Manzano logra su éxito literario en un momento y espacio históricos de la sociedad colonial en que los códigos legales vedaban al esclavo toda posibilidad de publicación de sus escritos” (2016: 14). En una gran medida influyó en eso Domingo del Monte, quien desde el inicio apoyaba y respaldaba el talento de Manzano (Luis 2017: 59). Varios poemas de Manzano son de asunto esclavista, recurriendo a los temas de muerte, amor, dolor y angustia (Luis 2016: 62). Luis escribe sobre ellos:

Los poemas de Manzano, como es de esperar, están repletos de imágenes que comunican la angustia y el dolor de la voz poética. Pero también trabajan con mucho cuidado la forma de

²⁸ La abolición de la esclavitud tuvo lugar en Cuba en 1886.

sus composiciones. Todos, sin excepción, se ajustan a las preocupaciones por los valores estéticos del periodo y se escriben siguiendo un riguroso ritmo y estructura silábica. (Luis 2003: 61).

Merece la pena mencionar su poema *La esclava ausente*, en el que la voz poética desafía el sistema antiesclavista y rechaza la idea de la superioridad del amo blanco (2016: 63). Manzano es, por lo tanto, uno de los ejemplos más tempranos de autores que abarcan la temática de las personas afrodescendientes de una manera consciente en el contexto de la identidad, pero inscribiéndose en la estética hispana.

3.2. Candelario Obeso (Colombia, 1849-1884)

En caso de Colombia el ejemplo temprano más notorio es Candelario Obeso (1849-1884), el único autor afrodescendiente mencionado por las historias de la literatura colombiana. Obeso fue mulato, hijo de un hacendado blanco y una mujer negra, recibió la formación superior y desempeñó profesiones que lo situaban en el marco de la élite intelectual. Se inscribe, igual que Juan Francisco Manzano, en la época del Romanticismo, que en Colombia se desarrolló entre los años posteriores a la Independencia, es decir después de 1810 hasta aproximadamente la década de los años 80 del mismo siglo (García Maffla 1988: 269), por lo cual está vinculado con el proceso de la búsqueda de una identidad propia de un país a principios de su formación. Esto es lo que diferencia este periodo en Colombia de Cuba de la época de Manzano, que empieza a escribir y publicar 56 años antes de Candelario Obeso: recordemos que Cuba no logra la independencia hasta 1902.

García Maffla observa que en Hispanoamérica en general el Romanticismo, a diferencia de Europa, ocupa el polo opuesto a la modernidad, respondiendo “más a situaciones locales, inmediatas” (1988: 270). Eso no se debe solamente al aislamiento cultural, espiritual y social de España frente al resto de Europa. En caso de los países que para la época lograron la independencia, la poesía se ve sometida a la gran empresa colectiva: la de “la fundación de una nacionalidad y de una raza” (García Maffla 1988: 280) y de “construir una literatura nacional” (Jiménez 2009: 140). Es por eso que “el romanticismo colombiano es en su esencia radicalmente nacional” (García Maffla 1988: 275). Los poetas románticos hispanoamericanos, a diferencia de los europeos, no buscan destacar o individualizarse, sino, por el contrario, se adhieren a las categorías existentes o buscan un sentido de identificación (García Maffla 1998: 274). El poeta sigue siendo una parte integral de su sociedad y responde a las actuales preocupaciones políticas y sociales (1988: 279), queriendo servir de modelo casi didáctico o

moral (1988: 275). El desarrollo técnico tuvo mucha influencia en la relación del ser humano con la naturaleza. Para algunos poetas, la poesía debería celebrar el progreso industrial, inscribiéndose en el nuevo discurso “de la producción y de la riqueza” (Jiménez 2009: 139), lo cual se traslapa con el optimismo positivista.

Durante el romanticismo se desarrolla paralelamente el género llamado costumbrismo, que muestra interés por el folclore, lo exótico, “las formas primitivas del vivir” y el “hombre alejado de la civilización” (García Maffla 1988: 273). Los autores de este género a menudo recurren a la exotización y perciben al ser humano como uno de los elementos de la naturaleza. Este tipo de poesía también se veía como un “punto de apoyo para lograr una verdadera literatura nacional” (Valero 2007: 114) en el sentido de empezar a ver el folclore como una expresión de la autenticidad del pueblo. Esto, sin embargo, se inscribe en el estereotipo del “buen salvaje” y de su supuesta “pureza” frente a la desilusión con los valores de influencia europea, por lo cual no necesariamente significa el deseo de conocer con profundidad otras identidades.

Candelario Obeso en su poemario *Cantos populares de mi tierra* (1877) reproduce la manera de hablar de los bogas afrodescendientes, lo cual tiene una significativa repercusión en la crítica ya a finales del siglo XIX (Valero 2007: 106). Sin embargo, según subraya Silvia Valero en su artículo que forma parte de su investigación sobre la genealogía de la literatura afrocolombiana, los poemas de Obeso son sobre todo del mencionado corte romántico-folclórico, sin un fuerte interés por la temática de lo que hoy llamaríamos identidad étnica (Valero 2007: 105). Es más, Obeso personalmente protestaba contra su vinculación con lo “negro” debido a que él mismo sufría racismo (Valero 2007: 105). Hasta la primera mitad del siglo XX su obra sería mirada con cierto paternalismo y utilizada como un argumento a favor de la convicción racista de que la educación adecuada (“blanca-hispana”) puede convertir a una persona afrodescendiente en un individuo aceptable por la élite (también “blanca-hispana”)²⁹ (Valero 2007: 106; 110-111). Valero destaca que aunque en 1911 se buscó reconocimiento a la poesía popular, inspirada en el habla de los grupos campesinos, alejada del canon “blanco-hispano”, en aquel momento seguía muy presente el racismo relacionado con los estereotipos en torno a las personas afrodescendientes (Valero 2007: 107-110).

Posteriormente, en el siglo XX, la crítica de la obra de Obeso tampoco es muy profunda y se la sigue evaluando casi exclusivamente con el criterio de la raza, a veces citando

²⁹ El término “blanco-hispano”, el paréntesis y las comillas son nuestras.

a los críticos del siglo XIX, sin enfocarse en el hecho de que otras obras de Obeso se adscriben sobre todo a la tradición romántica (Valero 2007: 113).

A partir de los años 30 del siglo XX, desde la llegada al poder del gobierno liberal, se presta más atención al folclore y a la obra de Obeso (Valero 2007: 113), pero más retomando el concepto de la poesía “que se clasificará como nativista, popular, folclórica, criolla”, como la expresión auténtica del pueblo (el folclore como la esencia de lo nacional) y mediante la que se da expresión a lo popular frente a lo considerado cultura alta (2007: 114).

Silvia Valero concluye que hasta hoy en día la obra de Obeso a veces es clasificada de una manera imprecisa³⁰, mirando al autor sólo mediante el criterio de la raza, más bien utilizándolo conforme a la conveniencia en la argumentación en cada época histórica (2007: 118), y que este autor requeriría de un estudio más profundo, puesto que se le atribuye la etiqueta de afrocolombiano sin tener en cuenta el contexto histórico, sólo con base en el poemario *Cantos populares de mi tierra*. A pesar de que fue uno de los primeros en el ámbito hispanoamericano en recurrir a los temas de las personas negras o afrodescendientes, las circunstancias históricas no permiten definirlo como poeta afrocolombiano.

3.3. El negrismo: Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989) y otros autores

La poesía negrista surge desde el ámbito hispano paralelamente a la negritud de Césaire y Senghor y es una tendencia en la que los temas relacionados con las personas afrodescendientes tienen un impacto significativo. Se trata de la

tendencia hispanoamericana iniciada en las Antillas y derivada de los movimientos de vanguardia y del gusto por lo negro que caracterizaban la literatura y el arte europeos posteriores a la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Floreció esta tendencia poética en la América Hispana desde los últimos años de la década del veinte hasta los primeros de la década del cuarenta. (Prescott 2021 [1985]: 9)

En este sentido es una tendencia que se desarrolla paralelamente al vanguardismo. Fue iniciada en 1926 por el autor puertorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) y desarrollada posteriormente, entre otros, por el cubano Nicolás Guillén (1902-1989), su representante más destacado (2021 [1985]: 10, 21). En Cuba la lírica negrista se originó en 1928 con Ramón Guirao (1908-1949) y José Zacarías Tallet (1893-1989). Posteriormente, en 1930 Nicolás Guillén publicó *Motivos de son* y Emilio Ballagas (1908-1954), *Elegía de María Belén*

³⁰ Vale la pena mencionar que incluso un autor tan reconocido como Quince Duncan se refiere a Candelario Obeso como afrocolombiano (2013: 5), pero lo hace en el contexto de su procedencia étnica.

Chacón (Prescott 2021 [1985]: 22). Según Prescott, la poesía negrista explora los temas de la música y del folclore negro (2021 [1985]: 15) y algunos de sus temas recurrentes son:

- el regocijo y la emoción de los bailes negros junto con la atención prestadora al cuerpo de la bailadora (*Danza negra* de Palés Matos, *La rumba* de José Z. Tallet, *Bailadora de rumba* de Ramón Guirao;
 - el elogio de la mulata, encarnación de la belleza sensual y seductora de la mujer tropical (*Caridá* de Marecelino Arozarena, *Mari Sabel* de José Antonio Portuondo, *Mulata* de Manuel del Cabral);
 - las tensiones y los conflictos entre negros y mulatos (*Mulata* y *Ayé me dijeron negro* de Guillén);
 - los ritos religiosos de procedencia africana (santería) y los conjuros mágicos contra seres fantásticos y animales poderosos y peligrosos (*Liturgia* de Alejo Carpentier, *Balada del güüje* y *Sensemayá* de Guillén);
 - la crítica de la situación del negro dentro de la sociedad (*Hermano negro* de Regino Pedroso, *Sabás* de Guillén);
 - la protesta contra la explotación económica extranjera (*Caña* y *Maracas* de Guillén).
- (Prescott 1985 [2021]: 26).

En cuanto a los recursos formales, se emplean: “cambios morfológicos en la lengua, jitanjáforas, invención de palabras, onomatopeyas, repeticiones” (2021 [1985]: 31) y aliteraciones con el objetivo de imitar el ritmo de la música de los afrodescendientes y las fórmulas mágicas (2021 [1985]: 27). La jitanjáfora es un término acuñado por otro poeta cubano, el simbolista Mariano Brull (1891-1956). Se trata de un término que “carece de sentido o de contenido lógico, pero que aumenta el valor auditivo o sonoro del verso y le comunica cierta emoción o sentimiento” (Prescott (2021 [1985]: 15).

En Cuba la poesía negrista -lo cual se parece al papel que en el siglo XIX en Colombia tuvo la poesía folclórica- también tuvo importancia en la búsqueda de lo “auténticamente cubano”, es decir, de una identidad propia frente a las formas que se intentaba imponer desde fuera (2021 [1985]: 33).

La poesía negrista fue denominada también como antillana, afrocubana o mulata (2021 [1985]: 9). Prescott explica que el término “afrocubana” se debe a que predominaban en ella los autores cubanos, y la palabra “afroantillana” se empleó por su predominación en las Antillas, sobre todo en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana (2021 [1985]: 22). Fue llamada “mulata” por el mismo Nicolás Guillén, quien con eso quería subrayar el mestizaje cultural en Cuba y valorarlo como un fenómeno positivo (2021 [1985]: 23, 29).

Prescott subraya que los autores de la poesía negrista son en la mayoría blancos o mestizos que no sienten la identificación con un particular grupo afrodescendiente con unas costumbres o tradiciones propias (2021 [1985]: 29). En la obra que estamos citando,

Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia, Prescott distingue la poesía negrista de la poesía negra. Considera que, a pesar de que a veces estos dos términos se han usado como sinónimos, la poesía negrista está limitada a una sola época (de 1926 hasta los años 40 del siglo XX) y no es necesariamente la producción literaria de las personas afrodescendientes [1985]: 11). En cambio, la poesía negra es la escrita por los poetas de ascendencia africana de países no antillanos que publicaron en las épocas anteriores o posteriores a los negristas (2021 [1985]: 10) Prescott hace esta distinción para poder categorizar la obra de Candelario Obeso, anterior al negrismo, y define la poesía negra como

la expresión poética de un individuo que se ve y se identifica como miembro del grupo o pueblo negro sin dejar de mantener y afirmar en la obra su propia individualidad. Es poesía que comunica los sentimientos, los valores y la situación peculiar del ser humano de origen africano desde su propia perspectiva y con su voz auténtica. Traduce la vivencia y la herencia únicas que caracterizan la identidad negra en América. [1985]: 10)

Sin embargo, en las conclusiones -que en ocasiones suenan más bien como un elogio de la obra de Candelario Obeso- de este trabajo de Prescott, un análisis exhaustivo de *Cantos populares de mi tierra*, podemos encontrar que Prescott considera que Obeso se identifica con los grupos afrodescendientes campesinos, mientras que investigaciones posteriores (véase Valero 2007, 2013) argumentan que no quería ser considerado como negro. Es posible que simpatizara de alguna manera, según afirma Prescott, con un grupo oprimido y se oponía al racismo, pero, como argumenta Silvia Valero, eso no estaba vinculado con el sentido de la pertenencia identitaria a este grupo (Valero 2013: 29-30). Por lo tanto, a la luz de las investigaciones más recientes, podríamos preguntarnos si la clasificación de la obra de Obeso como poesía negra es correcta de parte de Prescott, según la definición de la poesía negra que él mismo proporciona.

Vale la pena citar la conclusión de Prescott que resulta interesante para este trabajo: “la poesía negra de Candelario Obeso, aunque precede cronológicamente la poesía negrista, no es precursora de ella”. Por ejemplo, aunque la obra de Obeso también hace relación a los bailes y la música de origen africano, no aparecen en ella las onomatopeyas, las aliteraciones o los recursos sonoros (Prescott 2021 [1985]: 177-178). Además, según Prescott, a los negristas les interesaba más la forma, mientras que en Obeso hay equilibrio entre la forma y el contenido (2021 [1985]: 178).

Según Prescott, la poesía negrista puede ser tanto pintoresca y exótica como nacionalista y política (2021 [1985]: 34). Aquí vale la pena citar las observaciones de Quince Duncan, quien de una manera tajante acusa a Palés Matos (y se puede comprender que la

poesía negrista en general) de afrofobia y de la estereotipación de la población negra (2022: 12). Según Duncan, la poesía negrista utilizaba la terminología africana y las referencias al ritmo y a la musicalidad sólo con una función decorativa-estética (2022: 12). Duncan contrapone a esto la poesía de Guillén, a quien, además del poeta colombiano Jorge Artel (1909-1994), adscribe a la tendencia acuñada por él como afrorrealismo (Duncan 2013, 2022). Pasamos a desarrollar este tema.

3.4. El afrorrealismo: Jorge Artel (Colombia, 1909-1994)

En los artículos: “El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel” (2013) y “From Gradualism to Afrorealism in Latin America” (2022) Quince Duncan diferencia a Nicolás Guillén de otros poetas negristas, adscribiéndolo a la categoría que él mismo llama afrorrealismo. Sus características principales son:

an effort to restore the African diasporan voice using Afro-centric terminology; an effort to vindicate African symbolic memory; an informed and critical restructuring of the historical memory of the African diaspora; the reaffirmation of the concept of ancestral community; the adoption of an intra-centric perspective; the search for and proclamation of African American Identity; the recurrence of an Afro centric vision of reality. (Duncan 2022: 13).

El afrorrealismo implica, por lo tanto, un involucramiento en las cuestiones identitarias, más profundo que el uso de la temática afro sólo por motivos estéticos, sobre todo en lo que concierne a “adoption of an intra-centric perspective”: se trata aquí de asumir la perspectiva desde dentro de la comunidad afrodescendiente (Duncan 2022: 15), indagando por su identidad (Duncan 2013: 9).

Según Duncan, en esta tendencia se inscribe también la poesía del colombiano Jorge Artel (1909-1994), nacido en Cartagena de Indias. Su primer poemario, *Tambores en la noche*, se publica en 1940, cuando en Cuba finaliza el periodo de la poesía negrista. En la poesía colombiana en aquel momento impera el movimiento llamado Piedra y Cielo. Se trata de un grupo de poetas nacidos entre 1908 y 1914 y cuya participación en la vida pública se constituye entre los años 1935 y 1940 (Martín 1988: 92). El nombre del movimiento proviene del título del libro publicado en 1919 por Juan Ramón Jiménez, una de las mayores inspiraciones para los poetas de Piedra y Cielo. Como sus otras influencias se señalan sobre todo poetas también españoles, tanto los antiguos, como Garcilaso, Góngora, Quevedo o Bécquer, como sus contemporáneos: Vicente Aleixandre y Luis Cernuda de la Generación del 27, pero también Unamuno, Machado y Rubén Darío (Charry Lara 2009: 396-397). Sin

embargo, una de las reglas principales para los piedracielistas fue la formulada por Juan Ramón Jiménez: la de someter lo espontáneo a lo consciente (2009: 397). Así, por una parte, según señala Martín, los autores recibieron la formación tradicional en cuanto a la disciplina, rigor, armonía y forma, pero, por otra parte, también fueron los primeros en acercarse al surrealismo (Martín 1988: 98). Formalmente se asemejan a los poetas españoles en los que se inspiran (Martín 1988: 110) y todavía existe una influencia fuerte del simbolismo (1988: 114), pero predomina en su obra el sueño y el misterio (1988: 103). Consideran, sin duda bajo la influencia del psicoanálisis, que la razón en la poesía ya no es suficiente, puesto que el arte es una manifestación de la vida en su totalidad; y esa totalidad no la constituye sólo el aspecto consciente, racional, sino también lo onírico y subconsciente (1988: 100), por tanto, la poesía debe unir esas (dos o más) realidades (Charry Lara 2009: 399). Coinciden con Rainer Maria Rilke en que “la experiencia es el fundamento de la creación artística” (Martín 1988: 101). Afirman que la poesía parte de un acontecimiento racional, pero esa experiencia pasa por el filtro de la percepción subjetiva, interna (Martín 1988: 101).

Todo esto tiene que ver con otro concepto vital para los piedracielistas, el de Antonio Machado, para quien “la poesía es como palabra en el tiempo” (Martín 1988: 99). De ahí que pretendan pasar “de lo esteticista, atemporal, metafísico [...] a lo realista, temporal, impuro” (1988: 99); “desde el individualismo hasta el colectivismo, desde el racionalismo hacia lo trashumano, lo místico y lo fantástico y lo religioso” (1988: 112). Ésta es la razón de su fuerte interés por el paisaje americano y por la naturaleza (1988: 112), pero no sólo como “elemento decorativo”, sino como “realidad esencial” (1988: 115). Se trata, pues, de una poesía existencial, pero fuertemente arraigada en la realidad americana. Para los poetas de este movimiento, la poesía debe basarse en un sentimiento individual (inspirado en la realidad inmediata), pero orientarse hacia lo universal (1988: 124).

En el prólogo a la edición de *Tambores en la noche* de Jorge Artel de 2009, anterior a los artículos de Duncan, Gabriel Ferrer Ruiz, ya observa que “Artel es el primero en abordar desde el verso libre la tradición africana en el país [esto es, en Colombia], pero lo hace suprimiendo el exotismo y el estereotipo de la poesía de tema negro que le antecedió” (2009: 9). Es, asimismo, el primero en recurrir a la temática negra en Colombia en el siglo XX (2009: 11). Artel comparte con el negrismo tales características como la musicalidad, las referencias al canto y el uso de onomatopeyas (2009: 9-10), pero, como ya señalamos, no lo hace tan sólo con el objetivo de exotizar (Ferrer Ruiz 2009: 9, Duncan 2013: 7), sino que lo hace desde un sentido de pertenencia a una comunidad afrodescendiente (Ferrer Ruiz 2009: 13, Duncan 2022: 15): Artel, a diferencia de Candelario Obeso, “asume con firmeza su postura, que es

pertenencia a la comunidad ancestral y es reclamo de identidad” (Duncan 2013: 8). Se puede comprender que el objetivo del uso de la terminología que Duncan llama afrocéntrica (2013: 7) es devolverle la voz a la población afrodescendiente.

Otra característica del afrorrealismo en Artel es, según Duncan, la intención de reivindicar y reestructurar la memoria simbólica africana y la “reconciliación con la herencia cultural arrebatada” (2013: 7). Se trata de desmitificar la “historia oficial” y elevar el nivel de la consciencia histórica (2013: 7-8) desde la posición autocrítica y un razonamiento informado y crítico (2022: 14): “[e]s la aceptación de su realidad que es a la vez afrodescendiente y mestiza” (2013: 8). Duncan concluye que

los afrorrealistas proclaman con fortaleza su identidad afroamericana. Se reclaman protagonistas de la nación y de la cultura y reclaman su espacio. Se reconocen como parte de la comunidad ancestral, pero ese reclamo no es sino una de las expresiones de la América mestiza, en la que quien no lo es genéticamente lo es culturalmente. (2013: 11).

3.5. Manuel Zapata Olivella (Colombia, 1920-2004)

Uno de los autores afrolatinoamericanos más emblemáticos es Manuel Zapata Olivella (1920-2004), nacido en Córdoba (Colombia) y criado en Cartagena de Indias, médico, novelista, ensayista y antropólogo. Fue “uno de los primeros intelectuales colombianos en focalizar su interés en el estudio de las contribuciones culturales de los afrodescendientes a la nacionalidad colombiana” (Viveros Vigoya 2013: 96). Su primera publicación fue la novela *Tierra mojada* de 1947 y sus dos novelas más reconocidas son: *Chambacú, corral de negros* (1963) y *Changó, el gran putas* (1983).

En la introducción a la edición crítica de la novela de Zapata Olivella, *La maraca embrujada por jibaná* (2023)³¹, Silvia Valero señala que también la producción literaria le sirve a Zapata Olivella para expresar sus preocupaciones sociales y políticas (2023: 18). Todo su pensamiento y la mayoría de su obra giran en torno a la participación del mestizaje cultural en la identidad colombiana en el contexto de la búsqueda de la identidad nacional (Viveros Vigoya 2013: 91). Según él, el mestizaje constituye un trazo fundamental de la historia y de la cultura americana (Viveros Vigoya 2013: 91), por lo tanto postula el reconocimiento de la participación de los afrodescendientes en la construcción de la identidad nacional y en la

³¹Valero, Silvia y Santos García, Emiro (2023): *Manuel Zapata Olivella. Hacia una medicina nacional en el Pacífico colombiano*, Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena La novela no se había publicado hasta la fecha y su manuscrito fue descubierto apenas recientemente por Silvia Valero, por tanto, su edición es la primera de esa obra de Zapata Olivella.

cultura (Mina Aragón 2023: 145). Lo hace, como bien observa Roxana Ponce Arrieta, oponiéndose a la tendencia de asumir de manera acrítica los patrones culturales extranjeros y postula “una conciencia crítica frente a la dominación cultural extranjera, lo que implicaba el reconocimiento de los africanos, indígenas, españoles y sus descendientes como sujetos creadores de la cultura nacional colombiana” (Ponce Arrieta 2020: 137).

El concepto mediante el que Zapata Olivella define la identidad colombiana es la “trietnicidad” (Valero 2023: 17). Se trata del mestizaje como efecto de tres elementos: americano, africano y español (Ponce Arrieta 2020: 138). Cabe citar aquí la importante observación de Ponce Arrieta: según Zapata Olivella “la nación colombiana no era una realidad acabada, sino que continuaba creándose” (2020: 138). Esto se aproxima a los conceptos de la identidad dinámica que se autoactualiza constantemente en contacto con otras culturas e identidades que propusieron, entre otros, Stuart Hall y Édouard Glissant. Particularmente Glissant criticaba el concepto llamado por él identidad-raíz, de identidad rígida y homogénea que rechazaba el contacto con lo “otro”, y en este contexto parece muy valiosa la observación de Zapata Olivella, quien considera el mestizaje como “un hecho universal en todas las culturas” que empezó mucho antes de la colonización de América (Ponce Arrieta 2020: 139-140). Zapata Olivella denuncia las circunstancias violentas del mestizaje (Viveros Vigoya 2013: 95), pero al mismo tiempo reconoce su aporte positivo y su potencial para “desafiar las hegemonías raciales prevalecientes” (2013: 92), que se expresaron, por ejemplo, en la mencionada ausencia de los autores afrodescendientes o de los estudios sobre las culturas afrodescendientes en la vida intelectual en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX. Las ideas de Zapata Olivella son retomadas con frecuencia por los autores afrocolombianos del siglo XXI y este autor se ha convertido para ellos en un referente canónico.

3.6. Pedro Blas Julio Romero (Colombia 1945-)

Pedro Blas Julio Romero nació en Cartagena de Indias y está vinculado con el barrio Getsemaní, que ocupa el lugar central en su poesía. Se trata de un barrio que hasta el siglo XX era habitado por personas de las clases populares: en el pasado esclavos y posteriormente sobre todo afrodescendientes y personas que realizaban oficios poco prestigiosos. Era un lugar de asentamiento para numerosas personas que llegaban a la ciudad, también por vía marítima desde diversas partes del mundo, por lo cual la heterogeneidad cultural era particularmente visible. Getsemaní tuvo un papel importante en la historia de la independencia de Colombia,

puesto que fue allí donde empezó en 1811 una revuelta que concluyó con la firma del el Acta de Independencia de Cartagena (Barrientos Nieto 2023)³², con lo cual la ciudad fue una de las primeras en separarse del virreinato de Nueva Granada (el país no logra la independencia hasta 1819). Hasta finales del siglo XX fue un barrio considerado marginal, de mala fama por la concentración de fenómenos sociales negativos, tales como la prostitución o la drogadicción, hasta que en los años 80 empezó allí el proceso de gentrificación, que ha convertido a Getsemaní en un barrio turístico.

El primer libro de Julio Romero, *Cartas del soldado desconocido*, se publicó en 1971. En esa década imperaba en Colombia la corriente llamada “nadaísmo”, un movimiento muy tardío respecto a las vanguardias europeas. Se trata, de un lado, de una ruptura social y una rebeldía contra la moralidad de la sociedad conservadora; y, de otro lado, de “una manifestación heterogénea y cambiante de la creación literaria” (Collazos 2009: 542). Al inicio, el objetivo era apartarse de cualquier dogmatismo, tanto de derecha como de izquierda, aunque algunos de los autores acabaron vinculándose con las ideas progresistas de izquierda (2009: 543-544). En su momento histórico se dan las migraciones campo-ciudad provocadas por La Violencia³³; y los poemas de los nadaístas reflejan, entre otros, la nueva realidad urbana (Cobo Borda 1988: 225). Por otra parte, una de sus aspiraciones es el cosmopolitismo; el desvincularse de la “aldea” y salir hacia el “mundo”, por lo cual se inspiran sobre todo en la literatura extranjera, p. ej. la poesía *beatnik*. Sin embargo, sus inspiraciones principales, sobre todo en Arango, son el surrealismo y el existencialismo (entendido en un sentido muy amplio): Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche y Sartre. Los autores toman el nombre del nihilismo, puesto que se rebelan, más de una manera defensiva que activa, ante una realidad que repudian, pero sienten que no son capaces de cambiar (Collazos 2009: 544); se sienten impotentes ante la ignorancia del pueblo y la ideología gobernante (Cobo Borda 1988: 196). Recurren a la provocación, sobre todo contra el clero, en forma de blasfemia (2009: 545).

El libro *Cartas del soldado desconocido*, compuesto de cartas y poemas en prosa, está inspirado, entre otros, en el intercambio de cartas entre Julio Romero y los poetas nadaístas y relata la experiencia traumática de un hombre joven durante el servicio militar obligatorio (Puello Sarabia, Vega Bedoya 2009: 11). Es un símbolo de las personas excluidas por las

³² <https://elpais.com/america-colombia/2023-11-10/independencia-de-cartagena-historia-del-movimiento-del-11-de-noviembre-en-colombia.html#>

³³ La Violencia es un periodo en la historia de Colombia que originó en 1948 con el asesinato del Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal. Se trata de un periodo de violencia bipartidista (conflicto entre los liberales y los conservadores) que se caracteriza por un aumento de asesinatos y masacres y que fue un antecedente del conflicto armado colombiano iniciado en 1964.

dinámicas del poder: jóvenes, negros e indígenas, campesinos, procedentes de sectores populares (2009: 12. 14). Según Puello Sarabia y Vega Bedoya, autores de la introducción a la edición de *Obra poética* de Julio Romero de 2009, “estos personajes serán presentados como prisioneros en una nación tradicionalista, donde la negación del ser, las injusticias, la corrupción y la exclusión campean y son avaladas por instituciones como la Iglesia y el Ejército” (2009: 12). Esto se corresponde con la estética nadaísta de resistencia contra los valores antiguos y desactualizados de la sociedad conservadora-burguesa, entre otros, en contra de la opresión del cuerpo que surge de la tradición católica (2009: 13). En el siguiente libro de Julio Romero, *Poemas de Calle Lomba* (1988) se percibe, siguiendo a Puello Sarabia y Vega Bedoya, “el desasosiego ante la asunción de la derrota, de los despojados, de los sujetos populares” (2009: 23), lo cual se corresponde con el sentimiento de impotencia nadaísta.

Julio Romero recurre al léxico del habla popular de Getsemaní, las onomatopeyas y la musicalidad, pero se desvincula de la estética esencialista del negrismo (2009: 27), acercándose a la estética neobarroca.

Puello Sarabia y Vega Bedoya subrayan que “los referentes afro, amerindios y populares se articulan en una escritura obsesiva, configuradora de una memoria reconstructiva de la resistencia [...]” (2009: 11). En la obra de Julio Romero se refuerza la heterogeneidad cultural e identitaria de América (2009: 19) y Getsemaní se convierte en un símbolo de esa diversidad (2009: 25). En *Poemas de Calle Lomba* (1988) se lo presenta como “espacio transgresor del orden establecido desde la colonia” y “el espacio de la resistencia en el que se hacen evidentes las tensiones y consecuencias del encuentro violento entre sistemas de pensamiento” (2009: 27) y se reafirman los elementos identitarios vinculados con el pasado africano (2009: 28).

3.7. Un intento de definición de la literatura afrocolombiana

En su artículo, “¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones” (2013), Silvia Valero argumenta que se debe considerar la literatura afrocolombiana como un fenómeno reciente, emergente en el siglo XXI, momento en que queda establecida como concepto en el ámbito académico colombiano (2013: 17). Subraya que la consolidación de ese campo literario se dio por influencia de los *Black Studies*

en los años 70 y 80 y el enfoque en los autores negros³⁴ (2013: 18). Por lo tanto, al inicio “la crítica asumió conceptos como “raza” y “color” en América Latina desde una perspectiva norteamericana” (2013: 19), enfocándose también en el criterio del color de piel. Ya en los años 70 y 80 el término “afrocolombiano” fue utilizado por varios autores, provenientes originalmente del ámbito estadounidense, Silvia Valero (2013: 18-21) cita a Richard Jackson (1976), Marvin Lewis (1987) y, posteriormente, Lawrence Prescott (1996).

Con esto surgen dos preguntas a la hora de adscribir ciertos autores a la categoría de literatura afrocolombiana: ¿es suficiente el criterio de su procedencia étnica o del “color de piel”, o se trata de que abarque la temática de la consciencia étnica? Los autores mencionados por Silvia Valero proponen varios criterios. Jackson se enfoca en la “experiencia negra”, es decir, pertenencia a un grupo que comparte una similar experiencia histórica relacionada con la consciencia colectiva relacionada con la esclavitud (2013: 18); sin embargo, Silvia Valero advierte que eso supone un riesgo de caer en el esencialismo al homogeneizar la “comunidad negra” para oponerla a la experiencia blanca (las experiencias y percepciones históricas de los grupos negros han sido heterogéneas y diversas). Lewis, por su parte, toma como criterio “la identificación social de los autores” (2013: 21): su propia percepción en cuanto a la pertenencia a un grupo social que puede compartir unos imaginarios históricos en común. Por último, Prescott aplica un criterio que Valero denomina “etno-racial” (2013: 21): considera como afrocolombianos a los autores de “ascendencia africana”, cayendo en el riesgo de la categoría de la raza, que puede también resultar esencialista, puesto que Stuart Hall también advertía que “lo negro” es una categoría que va mucho más allá del “color” o de la “raza”, abarcando una heterogeneidad de experiencias, identidades y puntos de vista (Valero 2013: 22). Estos ejemplos le sirven a Silvia Valero para constatar que varios de los conceptos esencializantes mencionados fueron luego utilizados como un calco por los críticos posteriores

quienes hablan de “identidad africana”, “identidad colectiva africana”, “autenticidad africana” para hacer referencia a escritores colombianos del siglo pasado o actuales, con lo cual dan muestras de estar leyendo la literatura colombiana desde parámetros de análisis surgidos de un campo conceptual que se traslada automáticamente y que no siempre se corresponde con las realidades de América Latina en materia de “negritudes”. (2013: 23).

Silvia Valero sugiere que la categoría de la literatura afrocolombiana surge como continuación de las tendencias intelectuales originadas en los Estados Unidos y el interés por

³⁴ “Negros” en el sentido de la terminología anglosajona, es decir, enfocada en el aspecto físico.

ella aumenta con el cambio de las políticas étnicas en Colombia, originado por la ya mencionada ley 70 de 1993 (2013: 27). Se empiezan a publicar obras que se inscriben en este tipo de “moda” por la afrocolombianidad: “la categoría ‘literatura afrocolombiana’ se beneficia por la existencia de un público receptor que puede absorber y, además, retroalimentar ese campo significativo en la medida en que es capaz de responder a la codificación” (2013: 26). Por lo tanto, los autores en cierta medida se aprovechan del interés del público y publican obras que con un grado alto de certeza despertarán interés y serán leídas. Es más, Silvia Valero llega a afirmar que

la categoría “literatura afrocolombiana” actúa como un enunciado performativo en cuanto su cuerpo teórico descriptivo se retroalimenta como estrategia de denominación, esto es, al tiempo que habla realiza lo que nombra. Entiendo, así, que las representaciones ensayísticas o creativas bajo el rótulo de “literatura afrocolombiana” no son solo expresivas, sino constitutivas del mismo concepto. (2013: 27)

Siguiendo este concepto, no es adecuado ver la literatura afrocolombiana como una categoría preexistente, sino como literatura que se autodefine a medida que se crea; por lo tanto, es necesario tener en cuenta todas sus heterogeneidades para no caer en la tendencia esencializante (2013: 31, 33). Esta tendencia puede expresarse, entre otros, en la dicotomía entre “estéticas blancas” y “estéticas negras” (2013: 33) y en la convicción de que un sujeto negro o afrodescendiente es de manera inherente “portador de singularidades culturales y subjetivas” (2013: 33). Nosotros con esto comprendemos que la literatura afrocolombiana puede ser también la que *no* hace referencia explícita a los temas de la identidad o costumbres propias de un determinado grupo afrodescendiente, a pesar de que sus autores se identifiquen como negros o afrodescendientes y por fuera de su obra literaria manifiesten su vinculación identitaria y cultural con sus comunidades. Y al revés, la categoría puede referirse *también* a las obras que hacen referencia a los temas de las costumbres o identidades de los grupos afrodescendientes, aunque los autores en sí no expresen una vinculación explícita con ningún grupo. Claro está que abundan los que reúnen ambos elementos, puesto que, al proceder de comunidades con unas costumbres culturales muy marcadas (como San Basilio de Palenque) aprovechan el interés por lo afrocolombiano para difundir su tradición en sus obras y transmitir mediante ellas cierto orgullo de la identidad propia.

Para la elaboración de nuestro corpus de textos nos ha interesado aplicar el criterio de la procedencia de los autores: Palenque de San Basilio como el lugar simbólico en el que se convirtió y la manera en el que se utilizan los mitos vinculados con él; espacio que tiene su propia historia para contar y así el potencial de influir en otras comunidades afrocolombianas

para que recuperen su propia voz. Asimismo, queríamos visibilizar la perspectiva femenina; de ahí que se incluyan dos poetas hombres: Uriel Cassiani Pérez y Rubén Darío Hernández, y y dos poetas mujeres: Solmery Cásseres Estrada y Mirian Díaz (nacida en Barranquilla, pero en una familia de origen palenquero, por lo cual domina la lengua palenquera). Se trata de autores jóvenes, nacidos en las décadas 1960-1980. Si bien Solmery Cásseres y Miriam Díaz ponen énfasis en los temas relacionados con la historia y las tradiciones de Palenque y en los referentes femeninos, en la poesía de Uriel Cassiani Pérez encontramos menos referencias similares directas. Tanto en Uriel Cassiani Pérez como Rubén Hernández Cassiani, por su parte, es muy visible el tema de la educación y de la familia como el lugar de formación de las actitudes hasta las tradiciones y hasta la comunidad. La obra de Hernández Cassiani es la que más se acerca a la poesía social.

4. Las representaciones de las identidades afrocolombianas en la poesía de los autores contemporáneos de Palenque de San Basilio

Las preguntas principales a las que nos interesa responder mediante el análisis de los textos seleccionados son: 1. ¿qué estrategias utilizan los autores para representar sus identidades culturales en la poesía? 2. Aportan las obras elegidas unos conceptos nuevos a la temática de las identidades afrocaribeñas? 3. ¿Cuáles son para los autores los elementos principales de la(s) identidad(es) afrocolombianas? 4. ¿Qué elementos son los más relevantes para cada autor y autora? 5. ¿Existen unas tendencias en común entre ellos?

Nos proponemos el objetivo de comprobar que la poesía, tal como postulaba Édouard Glissant, puede ser un portador eficaz de las identidades en el mundo contemporáneo y puede contribuir a una mayor representación de las personas afrocolombianas en los discursos nacionales y al reconocimiento del hecho de que, tal como señalaba siempre Manuel Zapata Olivella, las comunidades afrodescendientes son un elemento sin el que no existiría la sociedad colombiana.

Queremos reflexionar, asimismo, si la poesía afrocolombiana en efecto es sólo una moda intelectual reciente vinculada con los movimientos de la reivindicación antirracista, e, incluso si es el caso, qué aspectos positivos tiene esta tendencia. Presentamos el análisis en el orden cronológico de la publicación de los textos puesto que esto permite observar las posibles coincidencias. Cabe destacar que todos los cuatro autores son personas con formación

superior, influyentes en el mundo intelectual como mínimo en el nivel de Caribe colombiano, lo cual también puede convertirse en una ventaja a la hora de difundir el conocimiento sobre las tradiciones. Según apuntó Mina Aragón (2022: 19):

El que esta propuesta sea presentada y desarrollada mayoritariamente por intelectuales y académicos afrodescendientes no implica racismo en ningún momento, sino más bien representa mayoría de edad, madurez intelectual, compromiso con la justicia y *democracia étnica*³⁵, con el saber en sí y, por supuesto, con Colombia como Nación en construcción y no con el país parcelado y simulador en su historia como nos lo han vendido.

4.1. Uriel Cassiani Pérez (*Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras*, 2011)

Uriel Cassiani Pérez nació en 1971 en San Basilio de Palenque y en 1977 se trasladó con sus padres a Cartagena de Indias (este hecho tiene importancia a la hora del análisis de su poesía). El poemario que analizamos, *Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras*, se publicó en 2011 (Ediciones Pluma de Mompo: Cartagena de Indias) y cronológicamente es el primero de los que constituyen nuestro corpus. Cassiani Pérez publicó también un libro de prosa poética (*Ceremonias para criaturas de agua dulce*, 2010³⁶), una novela (*Música para bandidos*, 2019) y un libro de cuentos cortos (*Variaciones lógicas de la memoria*, 2020). De formación universitaria es abogado y se desempeña como gestor y activista cultural y activista a favor de los derechos humanos.

El poemario *Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras* está dividido en seis partes: las primeras cuatro de seis poemas cada una, la quinta de cinco poemas y la última de cuatro. El título sugiere desde el principio la idea de la conexión del ser humano con los elementos de la naturaleza y del entorno, lo cual puede ser una referencia indirecta a los conceptos de muntu; en el poemario se destaca también la importancia de los lazos familiares para la conservación de la tradición. La primera parte del poemario hace referencia a las memorias de la infancia, en la segunda aparece la figura de un santiguador y las siguientes dos están dedicadas a los elementos del agua y del fuego, respectivamente, y, asimismo, la cuarta hace referencia a las figuras de los padres. En las últimas dos partes aparecen referencias o dedicatorias a algunas personas de la vida del autor o a las personas famosas, tales como los boxeadores Antonio Cervantes “Kid Pambelé” (nacido en Palenque de San Basilio) o el estadounidense Sugar Ray Leonard.

³⁵ La cursiva es de Mina Aragón.

³⁶ Algunos textos de este libro fueron analizados por Oscar Eduardo Camargo Capador en su tesis de 2023 “Una aproximación a oraliteratura como expresión artística e histórica”.

La frase del poeta chileno Jorge Teiller (1935-1996) elegida como el lema del poemario: “[...] las ciudades son accidentes que no prevalecerán frente a los árboles” sugiere que Uriel Cassiani se inspira principalmente en este autor. Teiller acuñó en 1965 el término “poesía lárca”, inspirado en una idea de Rainer Maria Rilke (Stojkov 1996: 312). La palabra “lárca” se refiere a los lares, es decir, a los dioses romanos que protegen el hogar, y se trata de una poesía

that speaks of the countryside, of familiar, domestic objects in the provincial home and the folklore of an elusive past as a way of restoring meaning to individual existence. His [Teiller’s] poetic process is defined by a momentary glance back to the time, space, and objects of childhood memory, re-creating the warmth of the ancestral hearth, whether real or imagined. (Stojkov 1996: 312).

Además, Teiller define esta poesía como un intento de descubrir los significados ocultos y los símbolos secretos de la naturaleza y de las cosas. En la poesía lárca la familia, la figura patriarcal del padre y las experiencias de la infancia poseen cualidades míticas y aparece el tópicodel retorno al paisaje de la infancia (Stojkov 1996: 312): “The world of a “poeta lárca,” therefore, is made up of elements taken from historical, ancestral memory” (1996: 313). Asimismo, Rilke postulaba la conservación de la memoria sobre las cosas y la vuelta a la conexión preindustrial del ser humano con la naturaleza y en su obra aparece el tópicodel vuelta a la infancia. Teiller, inspirándose en él, le adscribe al poeta el papel de conservar las cosas que están aproximándose a la extinción y al olvido (Stojkov 1966: 313) y de crear mitos sobre el tiempo y espacio que permitan recuperar el sentido de la existencia humana (1996: 311). Uriel Cassiani Pérez se inscribe fuertemente en esta tendencia y la utiliza para conservar la memoria sobre su pasado en San Basilio de Palenque y para destacar el papel de sus tradiciones, aunque no haga numerosas referencias explícitas a los costumbres particulares.

Camargo Capador ha expresado en el apartado de su tesis dedicado a los poemas de Uriel Cassiani del libro *Ceremonias para criaturas de agua dulce* que en varios de ellos “las vivencias y creencias se mezclan con elementos ficticios” (2023: 20) y, puesto que varios de esos poemas se refieren a los mitos de Palenque, que “[e]l hábito de narrar mitos conserva la memoria cultural y la identidad de los pueblos”. Asimismo, en ese libro Uriel Cassiani “busca una combinación entre los personajes ficticios y reales, a través de los cuales se expresan sentimientos y experiencias basadas en su cultura palenquera, por ello, el lector puede reconocer como propios los acontecimientos dentro de la narración ya que se enmarcan dentro de las posibilidades de la vida cotidiana” (2023: 20). Doris Sommer señala que moverse entre el mito y el realismo fue también la estrategia de Manuel Zapata Olivella (2018: 399).

Podríamos considerar que en *Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras* una función similar la tiene la mitificación de la infancia: convertir la tradición en más verosímil (sobre todo para un receptor palenquero o afrocolombiano) mediante los objetos cotidianos. Por otra parte, se podría considerar que Uriel Cassiani recurre a la corriente acuñada por Teiller en el contexto de objetos cotidianos con el objetivo de “insertar en la estética universal los valores de sus tradiciones ancestrales” (Lima Santos 2015: 174), lo cual, como apunta Lima Santos, tenía como objetivo -mediante otros medios y en su obra novelística- Manuel Zapata Olivella.

Asimismo, como observa Sara Carini, “Los poetas ya no se limitan solo a reivindicar el elemento cultural y a reformular la imagen del sujeto afrodescendiente, sino que lo describen en todas las facetas de la vida cotidiana desde un punto de vista interseccional y diaspórico, definiendo la ‘puesta en común’ de las experiencias” (2022: 97). Así, “el lector puede reconocer como propios los acontecimientos dentro de la narración ya que se enmarcan dentro de las posibilidades de la vida cotidiana” (Camargo Capador 2023: 20). Se trata, por tanto, de establecer cierta complicidad con el lector, apelando a los referentes en común para “entablar un discurso que involucra el lector con el contenido poetizado” (Carini 2022: 101).

El uso del verso libre también puede vincularse con la voluntad de acercarse al lector (Carini 2022: 94). La decisión estética es “la autonomía inherente a la escritura creativa, el sentido de autoridad en la autoría” (Sommer 2018: 381). Por tanto, no se trata de elementos que apuntan a una impreparación poética, más bien señalan una postura ideológica e incluso política” (Carini 2022: 94).

En la primera parte del poemario de Cassiani, titulada *Responso*, lo cual ya es significativo, puesto que un responso es un tipo de oración que se reza a los difuntos, destaca el tema de la memoria: la voz lírica recurre a los recuerdos sobre la infancia transcurrida en Palenque y pone énfasis en la idea del debilitamiento o de la pérdida de los vínculos familiares a causa de la mudanza del pueblo. Veamos el primer poema, *Demasiado polvo* (2011: 17-18):

*A Ricardo Pérez Reyes.
Las manos, los ojos, el corazón.*

Crecieron nuestras sombras
o las generosas puertas de casa
se hicieron pequeñas...
el viento golpea con cautela
como alguien que inseguro regresa.
Perdieron las paredes su virtud de lienzo,
allí, una maleta esperando un viajero,
un almanaque sin fechas,

una línea sobrevive:
Recordarás a Epifanía.
El lugar del patio que congregaba a la familia
no soportó el peso de hermanos repartidos,
de árboles sin sombras en los bordes.

Regreso a reunir los huesos nuestros,
a sacudir la memoria de perfectos momentos.
Descubro en los rincones las muñecas de las hermanas:
parecen abrimme los brazos.
Dudo que alcance la claridad del Universo
para volver a hacer la luz en estas habitaciones
donde sobraba el cielo.

¿En qué momento el rumor del arroyo
desapareció de nuestras gargantas?
Demasiado polvo para limpiarlo todo, con un viento
iniciado en los pulmones.
Queda un recipiente de arcilla
donde bebíamos aguas despiertas,
unas voces que vuelven reclamando a sus dueños.
¿Será ésta la victoria de la noche?
¿El estado real de la muerte?

Este poema retoma el tópico de la infancia perdida de Rilke. Las preguntas retóricas sirven como otro recurso más para involucrar al lector e incitarlo a la reflexión. La voz lírica regresa como persona adulta (“crecieron nuestras sombras”) a la casa en la que pasó su infancia; sin embargo, la casa se presenta como un lugar poco hospitalario (“las generosas puertas de casa / se hicieron pequeñas”) y el hablante lírico se siente ajeno, fuera de lugar, inseguro, ya no está en su hogar: (“el viento golpea con cautela / como alguien que inseguro regresa”). En estos tres versos podemos observar el uso de rimas asonantes, que, vinculadas con los golpes de viento en el nivel léxico, llaman la atención sensación de inseguridad. Encuentra algunos recuerdos, objetos cotidianos: una maleta, que simboliza un viaje, movimiento o mudanza, “un almanaque sin fechas”, que hace referencia al pasado y “las muñecas de las hermanas”, que parecen querer acoger al hablante lírico para que este devuelva la vida a la casa (“parecen abrimme los brazos”) o que posiblemente piden la atención de alguien que podría todavía recuperar la memoria sobre el pasado. “[U]n recipiente de arcilla”, según las explicaciones que nos ha proporcionado Uriel Cassiani Pérez, se encontraba en la cocina y servía para guardar agua potable para los habitantes de la casa. “Recordarás a Epifanía” es una frase que estaba escrita en la pared de uno de los dormitorios de la casa en la que Uriel Cassiani pasó su infancia: la autora del presente trabajo tuvo la oportunidad de estar en esa casa durante la visita a San Basilio de Palenque que fue acompañada de las explicaciones del autor.

El patio, que se encuentra detrás de cada casa en Palenque y al que normalmente da la puerta que está al lado de la cocina, tenía una importante función social de integrar a la familia, que se reunía en él, por ejemplo, para escuchar los cuentos de las personas mayores. En el poema, el patio “no soportó el peso de hermanos repartidos”, es decir, de un lado, entró en deterioro en el sentido físico a causa del abandono por parte de las personas que se mudaron de la casa, y, del otro lado, simboliza la pérdida de los lazos familiares hasta el punto en el que ya no es posible reconstruirlos, puesto que hay “Demasiado polvo para limpiarlo todo”: el exceso del polvo simboliza que ya ha pasado demasiado tiempo para que sea posible recuperar los lazos y las costumbres anteriores. “El rumor del arroyo” se refiere al arroyo que pasa por el pueblo y que es, entre otros, un lugar en el que los niños pasan mucho tiempo jugando y bañándose. El arroyo también simboliza el paso del tiempo. El verso que se refiere a los recuerdos irrecuperables, “regreso a reunir los huesos nuestros”, se puede leer también como una referencia al culto de los ancestros.

Cabe observar que en este poema un lector que conoce Palenque observará fácilmente los referentes a la realidad del pueblo, pero varios se describen de una manera universal; un lector de fuera también puede identificarse con los elementos de la realidad cotidiana.

El hablante lírico está consciente de que no es posible recuperar todas las memorias ni revivir ese hogar: no es posible “volver a hacer la luz en estas habitaciones / donde sobraba el cielo”, es decir, recuperar el paraíso perdido. Concluye que la noche, que simboliza el olvido, ha vencido. Por lo tanto, recrear el ambiente del pasado del campo tal como postulaba Teiller no aporta la sensación de la calidez nostálgica, sino más bien genera en la voz lírica el pesimismo o la sensación de angustia por no poder recuperar esos momentos.

Tzvetan Todorov habló en su libro *Los abusos de la memoria* (*Les abus de la mémoire*, 1995) habla de la memoria como una respuesta a los cambios sociales de la modernidad; una forma de afrontar la crisis existencial. Todorov afirma también que la memoria no es una oposición perfecta al olvido, pues es selectiva: “la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma” (2000: 33). De ahí que podríamos considerar que Uriel Cassiani intenta recuperar la tradición mediante la memoria y su pesimismo surge de la consciencia de esa selectividad y subjetividad de la memoria.

En el segundo poema del libro, *Camino de girasoles* (2011: 19), se hace una referencia explícita a los elementos de la espiritualidad palenquera:

Regresaron los muertos,
con noticias.

Con razones de la luz.
Cada uno de ellos, una rosa en sosiego.
Una estrella naciendo.

Escucho su hondo descanso
como una música nueva que cae.
Sorprendo rostros conocidos.
Descubro un camino de girasoles
marcado de la sala hasta el patio.

Regalaré mis libros, esos amigos...
La cama de lienzo,
el guardapaño,
las sonrisas sencillas,
los saludos más sublimes.

Porque antes de la próxima luna llena
marcharé en la fila con ellos.

A la voz lírica se le aparecen los espíritus de los muertos: recordemos que según la cosmovisión palenquera los antepasados cuidan a sus familiares vivos y pueden comunicarse con ellos. La distribución del espacio de la casa (“desde la sala hasta el patio”) se refiere claramente a una típica casa de Palenque, en la que la cocina, abierta al salón, se encuentra en la pared en frente de la puerta principal (no hay un recibidor, sino que se accede de la calle directamente a la sala de estar) y al lado de la cocina hay una salida al patio. En la sala de estar aparece una fila de girasoles, que indica la presencia de los espíritus.

Citemos aquí la observación interesante de Lima Santos: “En la lectura afrorreligiosa, no hay camino que sea seguro si allá no están los ancestros” (2015: 180). por lo tanto, cuando los muertos le predicen al hablante lírico su muerte, este parece percibirlo como una noticia positiva: la luz y los girasoles se relacionan con el sol, que simboliza el optimismo; “una estrella naciendo” también se vincula con una nueva oportunidad. Los girasoles simbolizan aquí un camino seguro como señal de la presencia de los ancestros. Aquí también se emplean los rimas asonantes, que abren y cierran las primeras dos estrofas: “muertos” – “naciendo” y “descanso” – “patio”. En este caso parecen dar la paradójica sensación de seguridad (la voz lírica se siente calmada y segura en le presencia de los muertos aunque normalmente un fenómeno sobrenatural despierta como mínimo inquietud). Observemos las relaciones lógicas entre las palabras acentuadas por las rimas: la muerte se vincula con el renacimiento en otro mundo y el patio era un lugar de descanso, sobre todo de las personas mayores, y la familia se reunía allí para escuchar sus cuentos, por lo tanto, este lugar se vincula con la transmisión de la tradición. Finalmente, se establece una rima entre “amigos” de la segunda estrofa y

“conocidos” de la siguiente: otras dos palabras en relación lógica, que subrayan un elemento cercano a la realidad de la voz lírica.

Es posible, por tanto, que la muerte y el encuentro con los muertos sean percibidos por la voz lírica como una oportunidad de reconectarse con los lazos familiares y de salvarse de la soledad, puesto que ya no ve posible recuperar las relaciones con los vivos. Por otra parte, se puede tratar de una advertencia de parte de los ancestros de que desvincularse de la tradición puede tener un efecto negativo; de que vale la pena aferrarse a la espiritualidad tradicional.

En este poema la voz lírica no quiere salvar o conservar los objetos cotidianos, como postulaba Teiller, sino deshacerse de ellos, puesto que frente a la perspectiva de la muerte se vuelven inútiles. Las camas de lienzo³⁷ fueron típicas de Palenque de San Basilio y, según nos explicó Uriel Cassiani, todavía se utilizaban en su infancia. Por lo tanto, deshacerse de una cama de lienzo simboliza deshacerse de la tradición, posiblemente frente a la muerte inevitable: esto puede simbolizar el pesimismo relacionado con la imposibilidad de conservar la tradición frente a la muerte de los lazos familiares.

La mudanza del pueblo se convirtió en una ruptura del núcleo familiar y en una especie de desarraigo, que se refleja en el último poema de la primera parte del poemario (2011: 24):

Septiembre 1 de 1977

A Pablito, sacrificado
por las malas sacerdotisas a los 7 años.

Esa tarde entramos en algarabía
a ese lugar irreal de la casa
y algo en el pecho empezó a hacernos falta:
no era el aire, el petirrojo o la ardilla,
dueños en parte de nuestros desordenes y risas,
o la perra campesina,
guardián y uno más de nosotros
al bañarnos en la Piedra o la Anguilla.
Nada revelaba lo oculto, lo encubierto.
Hasta ese instante todavía custodiado por el recuerdo:
el pequeño naranjo
derribado...
Extendiéndose sus savias, sus ramas,
su sacrificada sonrisa de muchacho.

³⁷ Se trata de lienzo extendido sobre un armazón de madera. Su construcción se puede comparar con una hamaca con la diferencia de que en caso de una cama de lienzo la tela está sujeta en todos los extremos y es menos suelta y más estable.

En primer lugar, es llamativo el título del poema, puesto que hace referencia a la fecha del cumpleaños del autor. Asimismo, según el texto en la solapa del libro, Uriel Cassiani Pérez se mudó a Cartagena con sus padres en 1977, por lo cual el poema puede hacer referencia al día de su cumpleaños transcurrido ya en la ciudad, puesto que la casa se presenta como un lugar “irreal”, es decir, poco familiar. Además, se enumeran los elementos de la realidad del pueblo que la voz lírica sugiere que ya no están presentes: los animales, el aire (el ambiente) o uno de los compañeros de la infancia. Aquí se emplean también las rimas asonantes (“ardilla” – “risas” – “campesina” – “Anguilla”), que aumentan la sensación de la familiaridad. Si bien en aquel momento todos esos elementos todavía estaban presentes en la memoria (“Hasta ese instante todavía custodiado por el recuerdo”), el naranjo derribado puede simbolizar el desarraigo. La dedicatoria del poema puede sugerir que el árbol simboliza a un niño asesinado a los siete años. Sin embargo, tanto el niño como el naranjo pueden simbolizar el desarraigo de la voz lírica de la realidad del campo y de las tradiciones familiares y folclóricas vinculadas con él. Las rimas asonantes en “naranjo” – “derribado” – “muchacho” subrayan la analogía entre estos elementos. Al mismo tiempo, puede tratarse de una noticia violenta sobre la muerte de uno de los compañeros de la infancia del hablante lírico (“[empezó a hacernos falta] [...] / uno más de nosotros / al bañarnos en la Piedra o la Anguilla”) que le llegó el día de su cumpleaños. En ambos casos se trata de la ruptura violenta y del desarraigo que constituyó la mudanza a la ciudad.

En el poema *Lugar de sombras*, el penúltimo de la primera parte del poemario (2011: 23) se establece una interesante diferencia entre las actitudes hacia el pasado de la madre y del padre de la voz lírica:

Él junta sus manos como si
el agua goteara a través de ellas.
Dorian Haarhoff³⁸

Su hija (mi madre) reúne en patios y rincones
enferos y utensilios, muebles de uso pasado.
Abre las cortinas que nos cubría³⁹ del frío humano.

Vuelve a ese espejo ahora roto donde nadie se mira
por temor a extraviarse.
A ese recipiente para bañarnos,
quebrado por un golpe inocente,

³⁸ En el texto original hay un error tipográfico (“Haarhofgh”) en el apellido de este autor. Se trata de un poeta y escritor nacido en República de Sudáfrica y considerado un autor sudafricano-namibio, profesor de literatura inglesa de la Universidad de Namibia. Se inspira, entre otros, en la mitología, el pensamiento ubuntu y la psicología de Jung.

³⁹ Tipografía original, posiblemente a propósito para establecer rima con “cubría” del siguiente verso.

donde el agua nos toca sin humedecernos.

Su marido (mi padre) a veces mi enemigo
reúne palabras para reencontrarse con los triunfos.
desaparecieron bajo la tierra que echan los desaciertos,
por negarse a defenderlos con la sonrisa debida,
por no renovar frente a los fracasos los gestos amables.

Demasiadas veces amanece con deseos de arrojar las sillas,
las cortinas, los muebles de uso pasado.
Derrotar de esa manera una ruina que empieza a cubrimos,
para dejar de nosotros un recuerdo borroso o abstracto.

Aparecen aquí varios objetos de uso cotidiano, como postulaba Teiller, pero están rotos o pasados de moda. Mientras que la madre de la voz lírica parece intentar conservarlos y utilizarlos (“reúne en patios y rincones / enseres y utensilios, muebles de uso pasado”, “Vuelve a ese espejo ahora roto”), el padre y su actitud violenta (“[...] amanece con deseos de arrojar las sillas, / las cortinas, los muebles de uso pasado”) parecen simbolizar la ruptura con la tradición. La rima asonante entre “pasado” y “abstracto” puede subrayar el papel de la memoria del que habló, entre, otros, Tzvetan Todorov.

La figura patriarcal del padre no es un elemento del paraíso de la infancia, sino que se vincula con la violencia y con el desarraigo: parece considerar que la desvinculación del pueblo es una manera de mejorar la situación de la familia. Eso en el contexto local puede hacer referencia a las migraciones campo-ciudad que, recordemos, realizaban los palenqueros (sobre todo en las décadas 1960-1980) para mejorar su situación económica. Eso ha llevado al deterioro de sus costumbres y a la caída en desuso de la lengua palenquera a causa del racismo al que se enfrentaron en la ciudad (recordemos Hernández Cassiani 2008: 47, 53-54, Lipski 2014: 193). En el contexto más amplio, el padre puede simbolizar el antiguo colonizador y la destrucción de la cultura de los africanos llevados a América como esclavos. El enfrentamiento con el padre sería por tanto, la lucha por conservar la memoria, teniendo en cuenta lo que dijo sobre la memoria Tzvetan Todorov.

Se vislumbra aquí un conflicto entre la voz lírica y su padre: “[...] mi padre a veces mi enemigo”. El hablante lírico parece apoyar los esfuerzos de su madre de conservar la tradición (se refuerza aquí el papel importante de las mujeres en la práctica y transmisión de la cultura⁴⁰), puesto que considera que la actitud del padre llevará a “dejar de nosotros un

⁴⁰ Desde el punto de vista de la pedagogía la madre tiene la mayor influencia en el desarrollo y en la formación de los hijos puesto que en los primeros meses y años de la vida, definitorios para cada ser humano, el niño pasa la mayoría del tiempo con la madre (mucho más en las culturas y en los ambientes conservadores) y absorbe su vocabulario, actitudes y otras influencias.

recuerdo borroso o abstracto”, como lo ha hecho la colonización y el hecho de que incluso después de la abolición de la esclavitud se mantuvieron las posturas racistas. Teniendo en cuenta el hecho de que Uriel Cassiani-autor habla palenquero y escribe poemas en esta lengua, se podría constatar que en su caso la ruptura con la tradición de Palenque no se ha realizado por completo. Subrayemos una vez más que este conflicto tradición-agente destructor se puede interpretar tanto en el contexto histórico (colonizado-colonizador), como en el contexto contemporáneo (tradición-modernidad; pueblo-ciudad), puesto que un procedimiento similar se observará también en Solmery Cásseres.

En el poema *Conversaciones entre taburetes*, el tercero de la tercera parte del poemario (2011: 38) la voz lírica parece acusar a sus padres:

Éramos el cielo
donde se sentaban los mayores
a fumarse la vida.
Le robaban el fuego al relámpago,
para trazarle⁴¹ con acierto los pasos a los hijos varones
que dejaban la casa.

Éramos dueños del lugar donde los niños
esperaban a sus padres en viaje.

[...]

Impidieron que volviéramos
a reclinarnos a la pared,
para prolongar los sueños, las vigiliass,
los descansos ajenos.

Los primeros tres versos del poema se refieren, una vez más, al paraíso perdido de la infancia. En las referencias al pasado nostálgico normalmente irrumpe la realidad contemporánea. Los versos: “Le robaban el fuego al relámpago, / para trazarle con acierto los pasos a los hijos varones / que dejaban la casa” podrían interpretarse como los esfuerzos de los padres para asegurarles a sus hijos un futuro mejor, que, en la opinión de los padres, se vinculaba con la migración a la ciudad. Sin embargo, la voz lírica parece sentir rencor porque “Impidieron que volviéramos / a reclinarnos a la pared, / para prolongar los sueños, las vigiliass, / los descansos ajenos”. Lamenta la pérdida de los lazos familiares y siente nostalgia por el ambiente del pasado. Lo describe para intentar conservarlo, tal como postulaba Teiller, pero siempre con una reflexión amarga acerca de la falta de la posibilidad de recuperarlo. Este

⁴¹ Conservamos la tipografía original.

poema también puede leerse desde dos perspectivas temporales, puesto que también se puede referir a la libertad perdida de los antiguos esclavos.

El conflicto con el padre y la sensación de desarraigo se intensifican en el siguiente poema, *Pequeña historia urbana* (2011: 39-40):

Los árboles como las historias
que llevaban en sus cabezas eran eternos
Alex Haley

Después del invierno,
padre regresó a casa con una almendra
recién venida al planeta.
Cavó con delicadeza.

Era normal sentirlo levantado después del alba,
la regaba con agua de aljibe.
Numerosa de almendrillas,
alcanzó la juventud y reconocí una hermana.
Arreció el viento, el tiempo,
y cortó las ramas que empezaban a elevarse.

Algún extravío no soportó el porte,
el baile de las ramas.
El mapa de la corteza que nos devolvía a los antiguos designios.

Cualquier tarde cercenó parte de esa piel,
cavó alrededor del árbol y roció veneno.
Con paciencia conjuró el delito,
entre nosotros sobró piedad para presenciar el sacrificio.
Es tenebroso:
ese hombre fue quien me sembró en un vientre oscuro,
descuidado desperfeccioné sus cuchillas de afeitarse,
usé sus camisas y gasté las más preciadas,
dí alas a sus pájaros, regalé sus pocos libros.

He temido que un día haga conmigo lo que hizo el árbol.

El lema de este poema, la cita de Alex Haley, sugiere que los árboles simbolizan las historias o los discursos que les acompañan a los seres humanos desde la infancia y que los forman; esos discursos o tradiciones son como las raíces o un tronco, algo que da la base para la existencia y unas reflexiones autónomas. Es imposible no mencionar aquí la simbología del tronco que explica Mircea Eliade en su obra *Lo sagrado y lo profano* (*Le Sacré et le Profane*, 1965). Un eje vertical, como un poste o un árbol, une lo sagrado (el cielo) con la tierra (lo profano) y así permite organizar el espacio (1999: 29-30). “[L]os pilares cósmicos [...] sostienen el cielo a la vez que abren el camino hacia el mundo de los dioses” (Eliade 1999: 31). Por lo tanto, simbolizan la espiritualidad; y el desarraigo del árbol es el desarraigo de la

identidad basada en ella, de las tradiciones antiguas. Por consiguiente, también en el título del poemario, en el fragmento “alguna vez fuimos árboles”, también podemos leer una referencia al desarraigo que sufrieron las personas esclavizadas y los pájaros del título pueden referirse a la libertad perdida, pero también a la conexión del ser humano con la naturaleza, que fue parte de la espiritualidad africana, expresada por el muntu.

Una vez más, la figura del padre es un elemento violento que no hace parte del paraíso de la infancia, sino que es el elemento destructor; destruye las raíces. La almendra puede ser una metáfora de una hermana recién nacida de la voz lírica. El hablante lírico acusa a su padre de ser culpable del desarraigo de la tradición: los árboles y sus raíces simbolizan también la continuidad y la categoría de lo ancestral, a la que se refería por ejemplo Jorge Artel, pero también los mitos a los que intenta aferrarse el ser humano en busca de su identidad. Por tanto, una especie de sabotaje del legado (negativo) del padre es una manera de defenderse y de intentar detener el deterioro de la tradición. Como el hablante lírico es el hermano mayor, puede conservar una mirada hacia la tradición más consciente. La voz lírica considera la actitud del padre como incomprensible (“es tenebroso”), puesto que la misma persona que le dio la vida al árbol se la quita de manera repentina y lo condena a la pérdida de las raíces. El árbol como un símbolo de resistencia y permanencia representa la tradición o el discurso en los que el ser humano -en este caso el afrocolombiano o palenquero- puede apoyarse; sin embargo, si se le corta las raíces, no existe un punto de referencia.

El padre puede, por tanto, simbolizar también los aspectos negativos de la globalización y del encuentro con otras culturas:

El honor de sus faldas

*En todo golpe de puerta
hay un presagio,
una tierna ansiedad*
Hernando Revuelo Hurtado

Volverá incoherente,
desbordado por algún torbellino ajeno a él,
opuesto a su amor. Gritará sandeces
a quien ha respondido con fábulas en su ausencia:
romperá los muebles ya pasados de moda,
la loza,
el televisor de dos colores.
Y nuestros pequeños puños
no alcanzan para pelear por el honor de sus faldas,
por la cascada con ruidos calmados
que descienden de su rostro. (2011: 47)

Este poema podría leerse sencillamente como violencia del padre con problema de alcoholismo si no fuera porque se pone énfasis en el hecho de que rompe -una vez más- los objetos antiguos: “los muebles ya pasados de moda” y “el televisor de dos colores”. Esto podría simbolizar la irrupción de las tendencias que pueden deteriorar las costumbres de Palenque, simbolizadas por los objetos viejos: recordemos, por ejemplo, la reflexión de Maza Ávila y Jerez Tello (2016: 39-41) acerca de la expansión de la tecnología, que irrumpe en la práctica de los rituales del velorio (por ejemplo el uso común de la televisión o de los teléfonos móviles) y debilita las relaciones sociales. Aquí hay una rima asonante entre dos palabras vinculadas semánticamente: “incoherente” y “sandeces”, lo cual enfatiza la amenaza que supone el comportamiento del padre.

El hablante lírico se compara a los niños que no son capaces de defender a su madre de la violencia del padre, es decir, siente que no es capaz de conservar la tradición a causa del desarraigo. El elemento femenino (la madre-la tradición) da la sensación de seguridad; el elemento masculino (el padre-la ruptura) se vincula con la violencia y el desarraigo. Sin embargo, en el poema *Clara lectura*, cuarto de la cuarta parte (2011: 48) promete que no va a repetir los patrones negativos del padre y que

[...]
Los chicos junto a la casa de los abuelos.
(lo juro cien veces)
no aprenderán a odiar al padre,
no aprenderán.

Se trata, por tanto, del deseo del hablante lírico de ser un mejor padre para sus hijos que el modelo que él mismo recibió: en el sentido literal no quiere repetir los patrones de la violencia y en el sentido más amplio esto puede comprenderse como la voluntad de transmitir la tradición a sus hijos y no descuidarla; no llevar al desarraigo, sino intentar reconstruir la tradición (mediante la poesía) para que tengan un punto de referencia, a diferencia del hablante lírico, cuyo padre se lo había quitado. Esto se correspondería con el papel que le adscribía a la poesía Édouard Glissant.

Un remedio al desarraigo de la tradición parece ser la conexión o la reconexión con la naturaleza, tal como postulaba Rilke, es decir, con las raíces espirituales. Asimismo, está visible aquí el equilibrio de todos los elementos, lo cual puede hacernos pensar en el muntu, aunque Cassiani Pérez no se refiere explícitamente a este concepto. Observemos que en el primer poema (*Demasiado polvo*) el polvo, los huesos, el recipiente de arcilla (vacío) y el arroyo que “desapareció de nuestras gargantas” hacen referencia a la cualidad de seco, lo cual

simboliza algo muerto, sin vida. El agua en forma de la lluvia es la que devuelve la vida y el equilibrio:

Acto de magia

*A Dalmiro Lora,
cazador de silencios.*

La lluvia se junta con la tierra para hacernos perfumes.

Nos devuelve los lugares los rostros:
todo lo perdido regresa a su lado.
Escucho esa música llenar cierto vacío
y atrapo en una botella de gratas esencias
el rumor,
el malestar de unos huesos,
el vuelo sin fuerza de las cucarachas.

Las gotas abatidas caen sobre la calle, los autos,
los niños, los árboles.

La lluvia:
algo no revelado surge en ella
y vuelve a borrarse cuando escampa. (2011: 35)

La lluvia, que simboliza la naturaleza, hace que “todo lo perdido regresa a su lado” y llena un vacío: la naturaleza puede, por tanto, constituir o restituir el “tiempo de arraigo” que postulaba Teiller (Stojkov 1996: 313). La lluvia entra en armonía con la tierra (que también puede representar el elemento seco). Es decir, es relevante el equilibrio entre todos los elementos: el exceso de alguno de ellos ocasionaría la falta de armonía. Los árboles, que en el poemario simbolizan la tradición, un punto de referencia fijo, necesitan la lluvia para crecer; por lo tanto, el ser humano necesita, según postulaba Rilke, reconectarse con la naturaleza y con el campo para poder reencontrar y expandir sus raíces y su identidad. Esto se inscribe en lo que observa Doris Sommer: “La literatura afrodescendiente se mueve inquieta en una alternancia o contrapunto entre dos (a veces mas) sistemas antagonistas, sin necesariamente querer saldar las diferencias ni pretender que un lado gane y el otro pierda” (2018: 382).

La muestra de que se trata, entre otros, de la tradición espiritual, se encuentra en la segunda parte del poemario, titulada *Manos santificadas*, en la que aparece la figura del santiguador, es decir, una persona que realiza oraciones o rituales. Por ejemplo, el poema *Insumos del santiguador* (2011: 28) hace referencia a las oraciones o rituales que tienen como objetivo influir en el tiempo atmosférico:

El alba, los astros,
la siembra de semillas inocentes,
las mariposas de colores,
las estrellas y luna, no la noche.
El agua,
La brisa,
los pájaros,
las azucenas jamás violadas.
Las palabras que desatan la lluvia
o detienen la fuga de una estación
parecida a la primavera.

Se refleja aquí la figura de una persona que vive en armonía con la naturaleza (y tal vez por eso la naturaleza responde a sus oraciones). El concepto de pureza que está expresado por tres expresiones (“semillas inocentes”, “azucenas jamás violadas”) y el énfasis en la exclusión del elemento de la noche (lo oscuro) subrayado con la rima asonante entre “colores” y “noche”, dos palabras que contrastan en el sentido visual, pueden sugerir que la voz lírica ve en la naturaleza un remedio contra una especie de contaminación que sufre la tradición (preferencia por “los colores”, la heterogeneidad, en frente de la “noche”, homogénea puesto que la falta de luz homogeneiza los colores). Esto puede interpretarse como la necesidad de compaginar la vida contemporánea con la naturaleza de una manera equitativa, según postulaba Rilke, para mantener la heterogeneidad: el exceso de las influencias exteriores puede ocasionar el deterioro de la tradición, por lo tanto, vale la pena reconectarse con ella, puesto que constituye un punto de referencia.

La idea de que sin la tradición hay vacío y desarraigo aparece en el poema *Eterna gloria*, antepenúltimo del libro (2011: 67), que evoca la figura de Antonio Cervantes “Kid Pambelé”, un reconocido boxeador de Palenque:

A Luis “chicanero” Mendoza.
Cómo Cervantes olvidó cuidar el cofre de su tesoro.

Antonio Cervantes reúne sus 62 años,
parece tomarlos en las manos.
Recuerda que a los 25 o 27.
Enseñó de triunfos y otras dulzuras de la patria,
su pulso cotidiano era para tomarle el peso a las de ébano,
a las catiras preferiblemente.
Su jab con impacto de recto de derecha
extraña el rostro del “intocable” Loche.

Frente a compadres y aprovechados, violentamente deja
la silla y recuerda, como para el auditorio que abarrotó
la plaza en Maracay, su estilo callejero:
lanza golpes a nadie y lo sorprende un crochs de

izquierda. Luego una andanada de golpes que parecen venir de todas las direcciones.

Pryor también estaba drogado. Afirma en el vórtice de la parranda, mientras fintea a las sombras que eternamente lo han perseguido, revela.

Bebía el agua de los muertos, por eso en el ensogado tenía más huracanes que yo en el alma y en las manos. San Basilio, muchachos, abandonó mis pasos, los brujos callaron sus tempestades y me dejaron en el borde de éste⁴² estrepitante vacío. Espero por las oraciones de mi madre, un pasaje de regreso a la gloria mía.

Vacía de un trago la botella de licor, coloca la cabeza sobre la meza⁴³ y duerme.

Este poema toma forma más bien de prosa poética y tiene dos hablantes líricos: uno en tercera persona, que describe una de las luchas de Pambelé, y otro en primera persona: el propio Pambelé (los versos en cursiva). Teniendo en cuenta la dedicatoria, el poema parece una advertencia para otra persona de que no repita en su vida la trayectoria del boxeador, quien tuvo problemas del alcoholismo y de la drogadicción: “olvidó cuidar el cofre de su tesoro”, es decir, no supo cuidar o hacer buen uso de su éxito. Sin embargo, en un sentido más amplio puede interpretarse como una advertencia en contra del descuido de la tradición, lo cual se refleja en este fragmento: “*San Basilio, / muchachos, abandonó mis pasos, los brujos callaron sus / tempestades y me dejaron en el borde de éste estrepitante / vacío*”. Es decir, al olvidarse de la tradición se pierde un punto de referencia. La referencia a un personaje reconocido de Palenque, un referente común para todos los habitantes del pueblo, es, asimismo, un intento de aportar una propuesta de lo que puede ser uno de los pilares de la identidad: en las palabras de Sara Carini, se trata de “un ideal de cultura con héroes y caracteres propios, que resisten a cualquier modelo importado” (2022: 97). Esto se inscribe en la propuesta de Glissant de narrar desde lo local y se recurre a los personajes famosos para demostrar que el pueblo tiene su propia historia.

Podríamos concluir que en el poemario de Uriel Cassiani las voces líricas expresan la búsqueda de la identidad en torno a la tradición, a la que el autor postula referirse. El título del libro, *Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras*, es una comparación de las personas con los árboles; sin embargo, en el poemario se sugiere que los seres humanos se han olvidado de sus raíces al desconectarse de las tradiciones conocidas de la infancia, constitutiva para cada ser humano. Uriel Cassiani propone una reflexión en torno a las raíces: indica que los discursos conocidos de la infancia constituyen al ser humano y son las raíces y el tronco, un

⁴² Conservamos la ortografía original.

⁴³ Conservamos la ortografía original.

punto fijo de referencia del que es necesario acordarse para poder definir la identidad, sobre todo la palenquera, puesto que se refiere a la realidad y a la espiritualidad del pueblo. El vacío al que se refieren algunos poemas simboliza el olvido acerca de lo tradicional y Uriel Cassiani intenta recuperarlo mediante la poesía. Se sirve para ello de las descripciones de objetos cotidianos y de algunas situaciones de la infancia tratadas con nostalgia, igual que en el concepto de la poesía lórica de Teiller, pero a Uriel Cassiani lo caracteriza cierto pesimismo y la consciencia de la imposibilidad de recuperar en la vida real la realidad pasada. Sin embargo, es posible atrapar esas imágenes mediante la poesía y utilizarla como una manera de recordar que un medio para autodefinirse puede ser la reflexión en torno a las raíces; que las raíces, el lugar y la cultura de origen son inseparables del ser humano. Uriel Cassiani recoge los aspectos y los símbolos típicos de Palenque: los objetos de uso cotidiano, la realidad del pueblo (por ejemplo el espacio de las casas y el arroyo), los elementos de la espiritualidad (el culto a los muertos, el santiguador), los personajes famosos (Kid Pambelé) para recordar que existen unos referentes en común y que es posible volver a reflexionar en torno a ellos. El papel del arte en este proceso se subraya en el último poema del libro (2011: 69):

Mini crónica del futuro pintor

Qué hombre entregado al oficio de las narices chatas,
no extrañará los depurados pasos de Sugar Ray...
Leonard.

En reducidos espacios sus vuelos de flechas:
sus exactos quiebros de cintura,
sus manos y piernas
viajaban a velocidades imposibles de crear.

Sobrado discípulo de Cassius Clay.

Recién salido del lavabo
Leonardo Aguaslimpias hace sombras,
a falta de espejo se hace uno mental
y repite y repite el video
donde Pipino Cuevas es entregado a las tinieblas,
o ese otro donde Heard es tren (perfectamente)
descarrillado.
Choca su puño contra la pared de madera
y continúan las sombras...

Necesito aprender

*la técnica de gota de agua que hiere la piedra,
del jaguar que simula el paso del relámpago,
de la marejada que aterroriza las rocas.*

En este poema, igual que en el que evoca a Kid Pambelé, aparece una descripción de una lucha de otro boxeador y una segunda voz lírica. Puesto que en el poema aparecen referentes a dos boxeadores famosos, Sugar Ray Leonard y Cassius Clay (nombre real de Muhammad Ali), se puede considerar que se trata de establecer contacto con un público lector más amplio (teniendo en cuenta el amplio interés por el deporte de parte de algunos grupos sociales). Sin embargo, el boxeador representado en el poema “Choca su puño contra la pared de madera / y continúan las sombras...”: es decir, la tradición no se puede defender a la fuerza; se necesita el arte. Con base en el título del poema se puede comprender que se trata de un pintor que observa la lucha y quiere inspirarse en ella para ser igual de ágil y persistente en su arte: el boxeo simboliza la fuerza que debería adquirir también el arte para tal vez generar unas emociones igual de fuertes que el deporte con el objetivo de despertar la reflexión. Aquí mediante las rimas asonantes se establece una interesante analogía entre “tinieblas”, “madera” y “piedra”, que simbolizan los obstáculos o las dificultades que el arte debe superar. Por tanto, se refuerza el papel del arte en la conservación de la cultura propia.

En este sentido el poemario termina con una reflexión optimista, puesto que parece que se subraya el potencial del arte para conservar las tradiciones que constituyen al ser humano. La referencia a las luchas puede simbolizar también un esfuerzo y resistencia en esa tarea, pero no es una reivindicación muy fuerte de la vuelta a la tradición, sino más bien una invitación a la reflexión; a que cada persona rememore las situaciones de su infancia que puedan ayudarle a reencontrarse con su identidad.

No se trataría, por tanto, de una identidad-raíz tal como la definió Édouard Glissant; la raíz constituye solamente un punto de referencia en un mundo de influencias heterogéneas y Uriel Cassiani está consciente de que estas son un elemento inseparable del mundo contemporáneo. No postula tampoco una vuelta al homogeneizador “pasado africano”, sino más bien al pasado individual de cada uno de los seres humanos, que es una especie de brújula para reorientarse en el mundo de múltiples influencias. Aquí se complementan las categorías de *being* y *becoming* de Stuart Hall: *being*, estar arraigado en un pasado, es necesario para *becoming*, es decir, funcionar en el mundo contemporáneo pluricultural. Uriel Cassiani evita la tendencia totalizadora de sugerirles una sola experiencia histórica común a todas las personas que se identifiquen como afrodescendientes o afrocolombianas; más bien invita a reflexionar sobre sus experiencias individuales y utiliza las referencias a Palenque para recordar que las tradiciones de las comunidades afrocolombianas pueden constituir uno de los referentes e invita a reflexionar sobre esas raíces.

4.2. Rubén Darío Hernández Cassiani (*Canto celestial como memoria ancestral*, 2021)

Rubén Darío Hernández Cassiani se formó en historia y filosofía y es autor, sobre todo, de libros científicos dedicados a los movimientos sociales afrocolombianos⁴⁴. En la nota en la solapa de su poemario, *Canto celestial como memoria ancestral* (2021, Master: Cartagena de Indias), se menciona explícitamente que su poesía está inspirada en el pensamiento ubuntu. La palabra “canto” en el título se refiere a la música, que constituye uno de los elementos más significativos de la herencia cultural afrocolombiana. El título indica también la intención de conservar la memoria acerca de las tradiciones ancestrales, igual que la tiene como objetivo Uriel Cassiani.

Sin embargo, la poesía de Rubén Hernández difiere por completo de la de Uriel Cassiani sobre todo en el sentido estético: mientras que Uriel Cassiani escribe en verso libre (la regularidad silábica aparece en muy pocos versos) con varias rimas asonantes, en Rubén Hernández abundan las rimas consonantes, que refuerzan la temática social y se nota este esfuerzo del autor de llamar la atención sobre ella.

A pesar de que la acumulación de las rimas en muchas ocasiones podría, tras la primera lectura, ocasionar la sensación de redundancia y torpeza en el sentido artístico, por ejemplo: discriminación – diferenciación – ocasión – duración – organización etc. (Hernández Cassiani, 2021: 27), es un recurso absolutamente consciente: aquí podemos aplicar perfectamente las palabras que Sara Carini utiliza para describir el poemario *Naciendo* (1988) de Shirley Campbell Barr⁴⁵: “utiliza las repeticiones y el ritmo que estas proporcionan como un recurso enfático, por medio del cual despertar un sentimiento de comunidad y lucha compartida que se define a lo largo de todo el poemario” (2022: 99). Las rimas se aplican para construir el ritmo y aportar la sensación de musicalidad y se trata de “la autonomía inherente a la escritura creativa, el sentido de autoridad en la autoría. La redundancia tiene por objeto realzar las libertades que se tomaron los escritores de ficción, poesía y teatro [...]” (Sommer 2018: 381).

Por el motivo de la extensión del poemario nos ocuparemos principalmente de los poemas que exponen de manera más marcada las propuestas sociales de Rubén Hernández, a

⁴⁴ William Mina Aragón menciona el libro *El movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero como opción política para el fortalecimiento de la democracia* (2022) de Hernández Cassiani en la introducción a la antología poética afrocolombiana de la misma serie, Biblioteca Afrocolombiana de las Ciencias Sociales (2022). “El libro del palenquero une la Colombia afrocaribe con la Colombia afropacífica y afroandina, a partir de los movimientos sociales y las asociaciones, organizaciones y consejos comunitarios [...]” (Mina Aragón 2022: 30). Esto puede indicar que también la propuesta del libro poético del autor es partir desde las experiencias locales para irradiar un discurso hacia el nivel de todo el país.

⁴⁵ Antropóloga y poeta costarricense.

quien en la mayoría de los casos podemos identificar aquí con el hablante lírico, puesto que lo que el poeta enfatiza más, como ya dijimos, es el aspecto social.

El tono de los poemas es casi militante en su voluntad de reivindicar las propuestas sociales. Incluimos este poemario en el corpus porque Rubén Hernández toca en él muchísimos temas sociales actuales y preocupaciones de los grupos afrodescendientes y porque el libro se presenta como una propuesta didáctica bastante madura de las maneras de aproximarse a la herencia cultural afrocolombiana.

En la introducción al libro Rubén Hernández indica el papel de la voz poética como constructora de realidades e imaginarios (2021: 15) y la importancia de la memoria para la construcción del futuro (2021: 16), es decir, una idea similar a la que pudimos observar en la obra de Uriel Cassiani. Mary Grueso, poeta afrocolombiana de la región del Pacífico (2021: 5) en el prólogo al poemario de Rubén Hernández evoca como lema la idea de León Tolstoi: “Aprende a describir tu aldea, y entonces serás universal”, es decir, llama la atención a la importancia de lo local para aportar a lo universal. Esto se vincula con la propuesta de Manuel Zapata Olivella de “insertar en la estética universal los valores de sus tradiciones ancestrales”, en palabras de Lima Santos (2015: 184)

Una vez más, esta idea coincide con lo que expresaba también Uriel Cassiani al destacar a la importancia de las raíces, la infancia y lo local-individual para poder ubicarse en el mundo compuesto de coincidencias pluriculturales. Mary Grueso sugiere que la búsqueda de la identidad -difícil en las décadas en las que las personas afrodescendientes eran invisibilizadas- no es una tarea acabada y que debería ser un proceso dinámico (2021: 9), lo cual se asemeja a las ideas de Édouard Glissant.

El poemario de Rubén Hernández no está dividido en partes, pero se pueden observar en él unos grupos de poemas dedicados a unos temas o personajes concretos: a sus padres, sus hijas y otros miembros de la familia, otras personas que considera como sus influencias, a los lugares del Caribe y de Cartagena (también al barrio Getsemaní, como en la obra de Pedro Blas Julio) y a personajes famosos asociados con la afrocolombianidad: Benkos Biohó, Manuel Zapata Olivella o Jorge Artel. Esto, como ya mencionamos en el comentario de los poemas de Uriel Cassiani, tiene como objetivo narrar la propia historia desde la perspectiva local.

Igual que Uriel Cassiani, Rubén Hernández destaca el papel de la familia y de los padres para la conservación de las tradiciones, pero lo hace de una manera mucho más explícita, exponiendo su propuesta didáctica. Empecemos, por tanto, por ver los poemas dedicados a la madre y al padre.

A Manuela Cassiani Cañate. En su tercer mundo

Progenitora de alma, vida y corazón
en las entrañas de la nación cimarrona,
diseminados en territorio de la región
como huella perenne de fecundidad
engendró ocho hermanos criados con disciplina y organización.

Los impactos de la migración
y deseo para sus hijos de educación,
la instalaron en el barrio Antonio Nariño
del noble rincón de Cartagena
con admiración y cariño.

Reina de los panales con saber y devoción
ingeniaste la cocción
porcelana simbolizaste, dulces, platanito, aguacate, alegría⁴⁶
comercializaste
aliviando la alimentación de los cartageneros de ocasión
sosteniendo la prole de la creación.

Sabedora por tradición con cuentas y precisión
generó la aceptación de los pobladores
que atendió
en los barrios de Cartagena que integran su patrimonio.
La formación de sus hijos y talante de profesión,
irradió confianza en muchas instituciones
que reconocen sus aportes a la educación
y trazan el sendero a otra generación.

Alegría con coco y aní⁴⁷, cacera⁴⁸ cómpreme a mí que vendo en el
barrio Getsemaní,
estribillo de recuerdos que recrean los conciertos de emoción,
sensibilizadores de fibras del corazón
que mujeres como Mane
edificaron con inteligencia, valentía y pundonor. (2021: 41-42)

La figura de la madre se asocia también aquí (como en Uriel Cassiani) con la tradición. Si bien en los poemas de Uriel Cassiani no se indican las profesiones de los padres, este poema de Rubén Hernández trata de una mujer palenquera que se trasladó a Cartagena durante la ola migratoria de 1960-1980 para dedicarse, como muchas palenqueras, a la venta de frutas y dulces tradicionales. La voz lírica elogia a su madre y destaca sus cualidades: la disciplina, la organización, la honestidad a la hora de llevar su negocio y el hecho de que se ha ganado

⁴⁶ Alegría: uno de los dulces más típicos de la costa Caribe colombiana: se trata de bolas de millo con panela (azúcar de caña), coco y anís.

⁴⁷ Apócope: anís.

⁴⁸ Error de ortografía (posiblemente a propósito para imitar el lenguaje de las personas de clases populares, aunque en el contexto latinoamericano este cambio no influye en la pronunciación); se entiende “casera”.

respeto de parte de otros habitantes del barrio al que se trasladó. Se trata del barrio Nariño, en el que se instalaban muchos palenqueros que llegaban a Cartagena; cabe destacar que es uno de los barrios más antiguos de la ciudad y hoy en día muy popular (en el sentido colombiano, es decir, habitado por personas de la clase baja): sus habitantes se desempeñan en unas profesiones precarias, como pescadores o justamente vendedores ambulantes (Fabro Ramírez 2018: 56). Sin embargo, existen también unos símbolos positivos del barrio: por ejemplo, en él nació Joe Arroyo, un reconocido intérprete de salsa; además, la vendedora palenquera se ha convertido en uno de los símbolos de Cartagena, hasta el punto de que hoy en día muchas mujeres trabajan ya no como vendedoras, sino posando para las fotos con los turistas, con vestidos tradicionales y bandejas de frutas solamente como símbolo. Los dos primeros versos de la última estrofa citan el grito con el que las vendedoras animaban a los clientes a acudir a comprar sus productos. Según Durán Duarte, “[l]a musicalidad poética en las frases usadas por las palenqueras para llamar la atención de los posibles compradores construye narrativas de relaciones circunstanciales entre las vendedoras y los clientes” (2022: 20). Durán Duarte observa que “las consecuencias que trae consigo esta labor van más allá de las ganancias, pues, las problemáticas en salud generadas por extensas horas de trabajo, exposición al sol, la lluvia, demarcan un desgaste físico, emocional y mental irreparable. Pero a pesar de todos los problemas que pueda generar esta “esclavitud a los dulces” las mujeres de esta comunidad valoran esta forma de trabajo como una manera de dignidad social mediante la cual se afirman identitaria, cultural y tradicionalmente” (2022: 21). Durán Duarte observa que las mujeres que trabajan como vendedoras están expuestas a la violencia y al racismo, pero a pesar de eso prefieren la independencia económica.

La segunda estrofa indica que la motivación de la madre del hablante lírico para trasladarse a la ciudad fue el deseo de que sus hijos tuvieran acceso a la educación. Se puede leer que los hijos en efecto la obtuvieron, además del ascenso social. Subrayamos la importancia de la educación, puesto que la propuesta de Rubén Hernández gira en torno a este tema. En ninguna parte aparece una crítica de la figura de la madre o del barrio Nariño; el hablante lírico los considera como un legado positivo y se percibe cierto orgullo de la trayectoria de su familia. Si bien en los poemas de Uriel Cassiani la madre se veía como un personaje débil, pasivo, que difícilmente resistía los ataques a la tradición, en Rubén Hernández se vislumbra una figura femenina muy fuerte, resistente a las adversidades (inevitables en la trayectoria de vida que eligió), portadora de la herencia cultural y la que tiene el papel principal en la crianza de sus hijos. Asimismo, en este poema la mudanza del campo a la ciudad no se presenta como un fenómeno negativo (como lo hizo Uriel Cassiani),

sino como una oportunidad de acceder a la educación y así mejorar el estatus social. En Rubén Hernández la redundancia en la acumulación de las rimas es un recurso para enfatizar el contenido y lograr el tono de la reivindicación social.

También la figura del padre se dibuja de una manera muy distinta al padre-agresor que desarraiga de la tradición que pintó Uriel Cassiani:

Antonio Hernández Pérez. Cultivador natural

Campesino cimarrón que en su Palenque natal,
con disciplina y devoción
cultivó la vocación de labrar la tierra con intensidad
y animosidad, es el otro progenitor con alta densidad.

Los tiempos de ocasión
lo migraron por necesidad a la vecina nación que
recibió la bendición de Bolívar como esperma que engendró
las cinco repúblicas que independentizó.

Machique, japonsito como materas de producción
acariciadas por el sublime lago de Maracaibo
como germen de su fertilidad, vivió la ola de colombianidad
que con arrojo y dedicación
sostuvo la economía rural de la venezolanidad.

Eran dos años alejados de la familia en extensión
como condición para satisfacer la necesidad durante años de ausencia
mediados por la comunicación de los hijos de la diaspórida.

Las mujeres en ejercicio de libertad
aportaba⁴⁹ a la complementariedad
con millo, platanito, aguacate, alegría y cocá⁵⁰
propia de la economía de la informalidad en las calles de la ciudad.

Su regreso era un festín de emoción
que como las olas del mar
movía la integración de aquellos que
en su generación integraban el kuagro⁵¹ de su predilección.

Los ingresos de los hijos a la educación
y el surgimiento de oportunidad en las empresas de servicios de la ciudad
constituyó la ocasión
para reducir la migración de la afrocolombianidad.

Hernández el campesino,

⁴⁹ Tipografía original; se comprende “aportaban”.

⁵⁰ Apócope que refleja la pérdida de la /d/ intervocálica en el habla coloquial, una de las características del dialecto costeño. Cocada: otro dulce típico de la costa Caribe colombiana; bola de coco, leche y panela.

⁵¹ Los kuagros: unidades de la organización social particular de San Basilio de Palenque, sistema establecido desde la época del cimarronaje. Son “grupos, organizaciones de edad, que se establecen por generaciones desde la infancia y se pueden considerar como los espacios de socialización secundaria donde se condensa la organización social [...]” (Hernández Cassiani et al. 2008: 73).

re reorientaría⁵² su destino,
vinculándose sin mucho tino
al centro de comercialización de la ciudad
que surte de la alimentación de la población. (2021: 43-44).

El padre del hablante lírico, por tanto, fue un agricultor palenquero que durante la ola migratoria se trasladó a Venezuela y después de dos años regresó para unirse a su familia en Cartagena. Se comprende que durante ese tiempo la madre se ocupó de la crianza de los hijos en la ciudad (tal vez incluso incitó la mudanza del pueblo), compaginándola con el trabajo como vendedora ambulante. Una vez más se subraya el papel dominante y activo de la figura femenina, que fue la que más se preocupó por el acceso de sus hijos a la educación, y el padre se dibuja como una figura ausente, más pasiva, aunque también preocupada por la educación de sus hijos y definitivamente la que también contribuía a la familia en el sentido económico. En la última estrofa Hernández Cassiani aprovecha la profesión del padre (agricultor) para destacar la importancia de los trabajos poco prestigiosos, pero esenciales (tales como la agricultura) para la sociedad en general.

La idea anterior se refuerza en el poema *Boquilla. Mar y tradición* (2021: 88-89) dedicado a un barrio de Cartagena pegado al mar y tradicionalmente habitado por pescadores. Otro problema social que se menciona aquí es el desarraigo de los habitantes de sus lugares por el motivo de los intereses económicos de las clases altas. Citamos sólo un fragmento:

[...]

Los dueños de mansión construyeron sin consultar,
cerraron bocana y limitaron al nativo en propiedad,
restringiendo la movilidad
y justa apropiación de los recursos de su territorialidad.

A su gente quieren sacar
y el título colectivo enterrar, violando la legislación
que protege con razón sus derechos a titulación
conquistado a sangre y sudor en resistencia a la esclavización.

Pargo rojo, lebranche, mojarra, concha,
sábalo, jurel, robalo, tollo, cangrejo,
es la alimentación que la mujer boquillera canta con amor,
echando a la cocción
y la ciudadanía come iluminada por las estrellas del firmamento
y los orichas del cielo dan la bendición.

⁵² Tipografía original.

De un lado, se destaca el problema de los intereses económicos de las clases altas, que quisieran adaptar el barrio de La Boquilla (una localización atractiva respecto a la cercanía al mar) para los turistas, lo cual afecta a las clases populares y las desarraiga de su territorio. Al mismo tiempo, en la última estrofa se subraya que el trabajo de los pescadores y de las personas de clases populares es el que provee la alimentación para los turistas y las clases privilegiadas, de lo cual estos últimos dos grupos a veces parecen olvidarse.

La lucha en contra de la gentrificación es también uno de los temas del poema dedicado al barrio Getsemaní (2021: 83-84):

Eres símbolo de irreverencia
popular e identidad afrodescendiente descomunal
en el centro histórico de la ciudad,
donde Romero proclamó el grito de independencia y libertad.

Tus callejones anchos y angostos,
toponimia tradicional, desde las chancletas, lomba el pedregal,
el espíritu santo y el arsenal
hasta las tripas nombrar,
recuerdan el momento de arribar los esclavizados a la ciudad
en tiempos de colonialidad.

Alta densidad poblacional
y ritmo cotidiano polifacético en realidad,
es motivo de admirar
y huella perenne de la avidez
para procrear familias extendidas en un hábitat peculiar.

Cuentería y oralitura al aire libre,
juego de cartas, hasta el pregón de la fritanga, la bolita de caucho
y el béisbol con su musicalidad sensual
que Pérez y Lezama invitan a gozar
como parte del turismo natural
definen la identidad del territorio ancestral.

Habitantes orgullosos están
con su espiritualidad subliminal
que el Cabildo Gimani Cultural con policromía
como jardín rosal,
dramatiza con creatividad,
grita día a día salvaguardar su hábitat natural,
evitando desplazar por políticas pa' gentrificar.

El Parque de la Trinidad que concurrido siempre esta⁵³,
reposan personajes moumentales
como Romero y soneros.
a imitar como ejemplo histórico de libertad
que todos debemos enseñar.

⁵³ Ortografía original.

Memoria debes conservar
bebiendo de la impronta de la inteligencia natural
que tus hijos sembraron con dignidad
en calles y monumentos del centro histórico
y planteles educativos de la ciudad. (2021: 84).

Se puede percibir aquí una inspiración en Pedro Blas Julio a la hora de presentar Getsemaní como un espacio de resistencia cultural e histórica y un símbolo de la heterogeneidad cultural (“ritmo cotidiano polifacético”). Se expresa la necesidad de oponerse a la gentrificación (aunque este proceso se ha realizado en el barrio de una manera eficaz) porque se trata de un espacio simbólico en el contexto de la historia y de la memoria que es necesario conservar y transmitir la tradición y la información histórica desde el nivel de este tipo de barrios: recurrir a lo local para llevarlo a ser escuchado en el contexto universal, como proponían por ejemplo Édouard Glissant y Manuel Zapata Olivella.

De ahí que en algunos poemas se destaque la relevancia de los barrios populares y de sus habitantes mediante elogios, casi apoteosis, pero se verá que existe un objetivo concreto de recurrir a este tipo de discurso. Citamos los fragmentos más relevantes del poema *Nariño. Música e identidad* (2021: 85-87), dedicado justamente al barrio Nariño mencionado anteriormente:

[...]
Conocido es que su gente laboral
construyó su destino con la economía informal
en sus buses espectacular
y en el Getsemaní legendario querido
en la Cartagena otoñal y su mercado artesanal.

Con talante y creatividad
enfrentaron la carencia de oportunidad,
apelando a la música del Joheson
como fenómeno que irrumpió en la ciudad
y la región Caribe conquistó.

La música champeta no quedó atrás
y siguió la senda del son
con Viviano, Melchor y Charles King los dueños del zwing⁵⁴,
conformaron la tripleta original en su Nariño natal,
donde aprendieron a cantar.

Las cotorras del sonido con vuelo erguido,
el antillano, isleño y son africano,
los parlantes que llevan alegría

⁵⁴ Ortografía original.

y el público en convivencia con mucha sintonía,
degusta la fiesta en las esquinas de melodía.

[...]

La educación es la otra opción
de la mano de la alfabetización,
el danzón y la investigación,
la jovial palenqueridad cimentó la etnoeducación
como pedagogía pa' la identidad en San Luis Gonzaga institución.

El grito de alegría,
coca y platanito
que entonan las mujeres,
constituye la melodía
pa' que el liderazgo de nueva generación
con conciencia y organización,
reclame derechos todos los días.

En las primeras dos estrofas de este fragmento se elogia a los habitantes del barrio por ser emprendedoras y por la capacidad de encontrar unas oportunidades económicas a pesar de las condiciones difíciles. Cabe tener en cuenta que estas cualidades surgen de la necesidad y de la falta del acceso al empleo formal de las personas que muchas veces tienen una formación escolar muy escasa. Asimismo, el hablante lírico se enfoca en la música como el aporte cultural valioso: menciona como un legado positivo del barrio la champeta, un género musical urbano que se originó en los barrios populares (una vez más: habitados por las clases bajas) de Cartagena como Nariño y hoy en día es un género ampliamente reconocido y popular de la música caribeña (junto con varios otros géneros de influencias africanas que se originaron en el Caribe, tales como la salsa, la rumba o el chachachá). La música es otro ejemplo de las influencias del Caribe que irradian en todo el mundo (como en el pensamiento de Édouard Glissant y de Antonio Benítez Rojo) y un recordatorio seguramente inspirado en Manuel Zapata Olivella, quien siempre subrayaba la relevancia del aporte cultural de los grupos afrocolombianos y afrodescendientes a la sociedad. Los abundantes referentes léxicos a la música en este poema y el uso de siempre de rimas consonantes enfatizan esta idea y subrayan la música como un referente cultural común.

Por supuesto cabe recordar que es preciso mantener cierta distancia a la hora de la idealización del barrio Nariño, puesto que hoy en día sigue enfrentándose a diversos problemas sociales, tales como la venta de drogas y un alto nivel de violencia, de ahí que sea un barrio muy poco seguro. Sin embargo, los elogios-apoteosis que utiliza Rubén Hernández no son una simple idealización ingenua, sino que tienen una función concreta: la de destacar el potencial de las personas de las clases populares, que podría ser aprovechado si recibieran

más atención de parte de las instituciones. Y justamente en las dos últimas estrofas se refleja con fuerza la propuesta didáctica del autor: el acceso de las personas de clase baja -de las que muchas son afrocolombianas- a la educación es imprescindible para que puedan desarrollar sus tradiciones de una manera consciente. Si bien los palenqueros que se establecían en la ciudad en el pasado no tenían acceso a otras oportunidades y tenían que “arreglárselo” con la venta ambulante, es imprescindible que desde el nivel institucional se preste más atención a la educación de las nuevas generaciones para darles las oportunidades de obtener un mejor nivel de vida, de darse cuenta del potencial de sus culturas, de adquirir una aproximación más consciente acerca de sus orígenes y de sus tradiciones y de que puedan cultivarlas y difundirlas en el nivel más global, puesto que su riqueza cultural y su potencial merecen ser aprovechados como un aporte valioso para la sociedad. La etnoeducación, es decir, la enseñanza que tiene en cuenta las costumbres propias de los distintos grupos culturales y étnicas, es una herramienta para lograr esa aproximación consciente a su cultura. Eso se inscribe perfectamente en el pensamiento ubuntu y es un llamado para que las clases altas o las instituciones -en vez de distanciarse de las clases bajas o incluso a veces despreciarlas, a pesar de que a diario aprovechan de sus aportes, por ejemplo los efectos de su trabajo relacionado con la agricultura y la producción de alimentos- se den cuenta del potencial que radica en estos grupos, puesto que es un potencial mucho más grande que los trabajos precarios a los que los limita la falta de escolarización.

De ahí el constante llamado a la educación que aparece en la poesía de Rubén Hernández: en un poema extenso dedicado al Liceo de Bolívar, una escuela prestigiosa de Cartagena, habla de “educar para transformar” (2021: 99). La educación es, por lo tanto, una manera de cambiar la sociedad y aportar a su desarrollo:

[...]

Tus hijos son hormigas laboriosas
que con criticidad y científicidad
tejen la realidad a favor de la humanidad,
para la vida en paz y armonía
de la mano de las ciencias y sabiduría.

Oh⁵⁵ Liceo de Bolívar, Colombia te necesita
como templo de saber, cantera de profesionales, deportistas
y gestores culturales que simbolizan
la sociedad soñada todos los días y cantadas con melodía.

⁵⁵ Puntuación original.

[...] (2021: 100)

Rubén Hernández-voz lírica considera, por tanto, la ciencia y sus metodologías como imprescindibles, pero no como una amenaza a las tradiciones, sino, por el contrario, como una herramienta para conservarlas, cultivarlas y difundirlas. En palabras de Lima Santos, quien se refiere a la obra de Zapata Olivella, cuyas influencias resuenan en todo el poemario de Rubén Hernández, “las huellas de africanía son adaptadas y recuperadas en la escritura por medio de la discursividad ancestral” (2022: 176).

Destaca el papel de los gestores culturales, es decir, los especialistas que pueden proteger y difundir las tradiciones y los costumbres, y considera que un número alto de personas con formación académica y escolar es imprescindible para la transformación de la sociedad colombiana, en la que estarían visibles todos los grupos culturales, tal como postulaba Manuel Zapata Olivella. En el verso: “tejen la realidad a favor de la humanidad” se puede percibir la influencia del pensamiento ubuntu, clave para Zapata Olivella: convivencia y colaboración dentro de la sociedad y a favor de ella.

Recordemos que Manuel Zapata Olivella también se refería a la cultura de los grupos afrodescendientes desde la aproximación científica. En el siguiente poema, titulado: *A los egresados zapatistas* (2021: 101), es decir, a las personas que se graduaron del Liceo Bolívar y son seguidoras de las ideas de Zapata Olivella, Rubén Hernández recuerda la importancia de ambos aspectos, es decir, la ciencia y la cultura o la tradición:

Eres ejemplo de sacrificio y abnegación
voluntad inquebrantable que sigue con admiración
el ejemplo de Manuel y toda su generación
que construyó el ideario de los zapatas con ciencia y son.

Arará, Mina, Carabalí, Congo, Angola, Mandinga, Zape,
Balanta y Lucumi⁵⁶, culturas que forjan tu personalidad
que en su cotidianidad alimenta con razón el ejemplo del panteón
y reciben de los orichas la bendición.

Los conocimientos que tallan tu racionalidad
beben de los saberes ancestrales africanos
como sendero de la catedra que impartes
con sentido de otredad.

Educas con diálogos de saberes para la identidad
y sostén epistémico de interculturalidad como fuente de justicia social,

⁵⁶ Ortografía original. La escritura correcta es con tilde, “lucumí”. Es la lengua litúrgica de la santería cubana. Asimismo, la mayúscula en los nombres de esta estrofa que deberían escribirse con minúscula puede simbolizar la dignificación de estas etnias.

la naturaleza salvar con sostenibilidad
y el planeta salvaguardar.

Alimentas virtudes como tolerancia, responsabilidad,
constancia, disciplina, solidaridad y hospitalidad,
escuchas y participas atendiendo a la familia en extensión
como soporte de colectividad donde se nutre la individualidad
alimentando la generación como savia de preservación.

Tus conocimientos legaras⁵⁷ de la mano de la oralidad,
la escritura y la investigación como horizonte de comprensión
y transformación del mundo en que estas⁵⁸
para el bien de la colectividad de la mano de la razón y la sensibilización.

Al hombro echaste y largos caminos recorrerás
orientando a la comunidad con orgullo y dignidad
para el goce de etnicidad e identidad
que construirás con criterio de pluralidad. (2021: 101)

“Ciencia y son” simbolizan estas dos aproximaciones, es decir, las metodologías científicas y la tradición: el son es un género musical que se originó en Cuba ya en el siglo XVI y fue influido por los ritmos de las etnias bantú y arará (por eso el nombre de la segunda se menciona en la siguiente estrofa). El son simboliza, por tanto, el aporte cultural de los grupos afrodescendientes como el punto central del pensamiento de Zapata Olivella. Las tradiciones con raíces africanas participan de manera activa en los discursos que se forman en la escuela e influyen en el pensamiento (“culturas que forjan tu personalidad”; “tu” se refiere a la escuela), pero esto debe necesariamente ir acompañado de la ciencia y de la educación, puesto que sólo así es posible garantizar “la interculturalidad como fuente de justicia social”: compaginando ambos discursos. La justicia social se logrará, según la voz lírica, cuando todos los grupos culturales tengan una igual representación en la sociedad y cuando también se logre la sostenibilidad medioambiental, puesto que la falta de la preocupación por la ecología muchas veces afecta sobre todo a las clases populares y sus entornos. La educación y la aproximación científica son, por tanto, necesarias para conservar las tradiciones y, asimismo, orientan a los grupos culturales y sociales para que puedan crear su cultura y participar en ella de una manera consciente (“orientando a la comunidad con orgullo y dignidad / para el goce de etnicidad e identidad”). Una vez más, la acumulación de rimas redundantes refuerza la propuesta de militar incansablemente por las oportunidades educativas.

Asimismo, la voz lírica postula el criterio de pluralidad, es decir la representación de varios grupos culturales y sociales. Se puede observar, por tanto, que tampoco Rubén

⁵⁷ Ortografía original. Se comprende “legarás”.

⁵⁸ Ortografía original. Se comprende “estás”.

Hernández postula una cerrada y totalizadora identidad-raíz, sino que su propuesta también se acerca a una identidad arraigada en la tradición, pero abierta a diversos aportes intelectuales, también desde la ciencia. En la penúltima estrofa destacan estos tres elementos: la oralidad, la escritura e investigación. Se podría considerar que es una propuesta similar a la de Édouard Glissant, de que las formas escritas se inspiren en la oralidad (y así lo hace Rubén Hernández por ejemplo al citar los gritos de las vendedoras palenqueras y transcribir la lengua coloquial).

Walter Ong en su libro *Orality and Literacy* (1982) destaca entre las características de la oralidad la preferencia por la adición más que por la subordinación y la redundancia o “copiosidad” (2002: 39-40). Se trata de una estrategia que aumenta la emotividad y la subjetividad. Consideramos que así se pueden interpretar las rimas redundantes que emplea Rubén Hernández y, al mismo tiempo, la repetición de los temas en la poesía de los autores palenqueros: las referencias a los personajes afrocolombianos famosos, a las tradiciones y a los símbolos culturales palenqueros. La redundancia es otra estrategia más para contar y reivindicar la historia propia, refiriéndose al espacio local, y la repetición subraya la impaciencia de unos grupos culturales y étnicos que fueron silenciados durante muchos años y ahora se toman la palabra.

Además, en la antepenúltima estrofa enumera varios valores asociados con ubuntu y en la penúltima subraya la inspiración es este pensamiento con las palabras: “[...] transformación del mundo [...] / para el bien de la colectividad [...]”, es decir que postula que las personas que hayan obtenido el acceso a la educación siempre aprovechen las posibilidades que les da la formación para actuar a favor de la sociedad, especialmente a favor de las personas que todavía tienen este acceso limitado. Observemos que se inspira en el pensamiento originado en África para abogar por la solidaridad con el objetivo de igualar las oportunidades, pero no para proponer la vuelta a un “pasado africano”, sino para construir una sociedad moderna, pluricultural, de diversas influencias, que puede practicar y conservar sus tradiciones y costumbres gracias a los aportes de la ciencia y de la educación, que permiten aproximarse a la cultura de una manera consciente y responsable y aportan los métodos para transmitir la herencia cultural a las siguientes generaciones y difundirla en el mundo de una manera eficaz.

Por lo tanto, en la antepenúltima estrofa de este poema aparece otra idea principal de Rubén Hernández: “la familia en extensión / como soporte de colectividad”. Igual que Uriel Cassiani, Rubén Hernández considera la familia como el aspecto que más influye en el individuo. De ahí el postulado obsesivo de que el mayor número posible de personas tenga el acceso a la educación: entre más alto el nivel de la formación de los padres, más valioso puede

ser el aporte de sus hijos para la sociedad, puesto que los hijos recibirán unos patrones intelectuales que les permitan, por ejemplo, difundir las culturas de los grupos afrocolombianos en el mundo y basarse en los valores que pueden actuar a favor de la sociedad entera, por ejemplo, la solidaridad, la responsabilidad y la tolerancia. En cuanto a los valores enumerados en el poema, se trata, por tanto, nuevamente, del potencial que tiene el pensamiento de origen africano (el ubuntu) en la sociedad, igual que subrayaba Manuel Zapata Olivella.

De ahí que Rubén Hernández haya dedicado cuatro poemas a cada una de sus hijas, subrayando en cada uno con cierto orgullo de su ascenso social el hecho de que sus hijas hayan obtenido acceso a la educación superior (en este caso nos es posible identificar los nombres de los títulos de los poemas con las hijas puesto que la autora del presente trabajo tuvo la oportunidad de conocer a una de ellas). Cada uno de estos poemas es, como casi siempre en este poemario, un elogio-apoteosis en el que se relata a qué se dedica cada persona. Se mencionan, asimismo, los dioses orichas para destacar la procedencia afrodescendiente y la importancia de la espiritualidad. Por ejemplo, en caso del primer poema de esta serie, dedicado a Kiara Kiamesa⁵⁹ (2021: 47-48):

[...]

La cultura del Congó⁶⁰, Palenque
y Marialabaja⁶¹ también veneran su ser
y tallan con firmeza su procedencia nominada Kiara Kiamesa
cuyo nombre expresa africanidad e indigenidad.

Elegua santifica su destino
y abre los caminos rodeándola de prosperidad
y felicidad para toda la eternidad
repleta de vida y espiritualidad como sostén de la humanidad.

Los ojos abiertos son el espejo del alma,
limpia y tierna sostienen su calma
como las aguas del Nilo tan quieta
y tan savia con mucho estilo fertiliza la territorialidad de esa africanidad
que marca su destino.

Su descendencia africana permite sin desdén
con curiosidad y con gana

⁵⁹ Los cuatro poemas parecen ordenados en el orden desde la hija menor hasta la mayor, puesto que en el último de ellos se menciona a la hija “primogénita” (2021: 54), el penúltimo habla de “la madre de tres princesas”, es decir, una persona que está en la edad de tener su propia familia, y el antepenúltimo está dedicado a la hija que estudia una carrera universitaria.

⁶⁰ Ortografía original.

⁶¹ Se trata de un municipio situado a unos 70 kilómetros de Cartagena. El nombre tiene dos grafías: María la Baja o Marialabaja, en ambos casos la escritura correcta es con tilde.

cultivar las letras
y la música también.

La idea de la “espiritualidad como sostén de la humanidad” muestra que no sólo la ciencia y el progreso son relevantes para la construcción de la sociedad, sino que tampoco se puede olvidar del elemento espiritual. Igual que en la propuesta de Uriel Cassiani, aquí también la espiritualidad y la tradición propia se convierten en un tronco -para Rubén Hernández “sostén”- que da una base para desempeñarse en una sociedad pluricultural y ordena el mundo. Rubén Hernández señala aquí que la tradición de influencias africanas (palenquera) es definitoria para su familia -o, si se prefiere, la del hablante lírico-, pero, a la vez, aparece el eco de la idea de la trietnicidad de Zapata Olivella: el nombre Kiara Kiamesa expresa “africanidad e indigenidad”, puesto que “kiara” significa “princesa” en la lengua swahili, mientras que “kiamesa” puede ser una palabra de una de las lenguas indígenas.⁶² Es muy relevante la última estrofa, en la que se subraya nuevamente el potencial, también intelectual, de los grupos afrodescendientes: es “su descendencia africana” la que *permite* “cultivar las letras”, es decir, nuevamente la tradición aporta una base para funcionar en la sociedad que es necesario transformar desde el nivel intelectual.

El potencial de la tradición propia se enfatiza aún más en el poema dedicado a otra hija del autor, Oriana Zawadi⁶³:

La doncella llegó a la capital de la nación,
lo hizo con fervor como descendiente del orión
y con espíritu de abnegación
como lo indica su ancestralización.

[...]

De Palenque heredó su ancestral liberación
y Marialabaja cultivó su talante de imaginación
manantial de creación y comunicación
que ilustra a los demás.

La inteligencia cultivó con mucha anunciación
propio de una perseverante formación
y de sus padres recogió el don de la razón
expresado con creatividad y pasión.

⁶² La búsqueda en Internet aporta pocas explicaciones, pero en algunas páginas dedicadas a los significados de los nombres se puede encontrar la información de que es un nombre de origen indígena de Norteamérica y que su significado se vincula con el agua. La comparación de este personaje con el Nilo en la cuarta estrofa del fragmento citado parece comprobar esta pista.

⁶³ El nombre “Oriana” significa “aurora” y la inspiración en la que se puede pensar inmediatamente es la periodista italiana Oriana Fallaci. “Zawadi” en suajili significa “regalo”.

En los andes⁶⁴ irradia conocimientos con tesón
en una sociedad cosmopolita con razón
y sabiduría también riega en el suelo de la región
para mantener la identificación.

El universo conoció como savia de inspiración
de la mano de los astros que constituyen su veneración
y con las ciencias recorre el camino de la invención
para una sociedad en progresión. (2021: 49-50)

Una vez más, no se trata de una sencilla apoteosis de la hija, sino que se aprovecha su trayectoria para exponer con una mayor fuerza el aporte de las culturas afrodescendientes a la sociedad heterogénea, “cosmopolita”. La figura presentada en el poema transmite su cultura de una manera consciente y eficaz, gracias a la formación que recibió en la familia, que fue posible, por su parte, gracias a las oportunidades escolares de sus padres. Esta cultura de origen, la conexión fuerte con la tradición propia, le ayudan a conservar su identidad en un entorno muy distinto, por lo cual parece un símbolo de la propuesta de Rubén Hernández realizada con éxito: destaca aquí la importancia del arraigo en la tradición para mantener la identidad propia en un mundo polifónico, lleno de diversos discursos.

La primera estrofa hace referencia a la mudanza de Oriana Zawadi a Bogotá para estudiar una carrera en ciencias exactas⁶⁵ (lo señala la última estrofa) en la Universidad de los Andes (según se indica en la penúltima estrofa), una de las universidades más prestigiosas de Colombia. Es por, tanto, otro ejemplo más de una posibilidad de conectar la cultura de origen con la ciencia y aplicar la tradición propia para enriquecer el conjunto más amplio de las tradiciones intelectuales. Asimismo, el poeta parece servirse del ejemplo de su hija para insistir en la idea de que la procedencia no debería ser una barrera para acceder a una formación universitaria prestigiosa (en caso de las personas de las zonas rurales en Colombia, desgraciadamente, muchas veces lo es a causa de la calidad insuficiente de la educación escolar en esas zonas y también por los precios altos de los estudios, incluso en las universidades públicas) y que esta barrera se puede nivelar gracias al esfuerzo por la educación en el nivel elemental-escolar: en este caso el cambio que se da en una generación resulta beneficioso para la siguiente. Asimismo, la formación de profesores y maestros competentes ayudaría a combatir el problema de la baja calidad de la escolarización.

⁶⁴ Ortografía original.

⁶⁵ La autora del presente trabajo tuvo la oportunidad de conocer a Oriana Zawadi y toda esta información apareció en la conversación con ella antes de la lectura del texto.

Asimismo, se trata de estudiar una carrera que se es percibida como relevante para el progreso de la sociedad (ciencias exactas), pero, una vez más, se ve aquí un equilibrio necesario entre los discursos que surgen de la tradición propia y los discursos científicos. Rubén Hernández no le quita la relevancia a ninguno de ellos, sino -igual que Uriel Cassiani, aunque sin recurrir a las metáforas- propone el equilibrio entre ambos, puesto que uno se nutre del otro. Esto se, parece, sin duda, a la identidad-rizoma de Glissant e, igual que en Uriel Cassiani, *being* completado con *becoming* de Stuart Hall.

Otra hija, Raquel (2021: 51) también “En los caminos del otro encontró y / en la Universidad reafirmó lo ecuménico de su saber”. Isis Orika, por su parte, la “primogénita” (2021: 54),

[...]

A la ingeniería llegó
y los senderos de la ciencia recorrió con todos los anuncios
para una vida gozosa y de hidalguía
al servicio de los demás con los cuales compartiría.

Metódica y tolerante expone una vida de tranquilidad
con quienes convive día a día para crecer en armonía
siendo fuente de pedagogía para enseñar a la colectividad
como demanda la sabiduría.

[...] (2021: 54).

La hija mayor se presenta como la encarnación perfecta del transmitido pensamiento ubuntu: se puede interpretar que trabaja como maestra o profesora, una profesión ideal para la difusión de los conocimientos valiosos para el desarrollo de la sociedad. Rubén Hernández está orgulloso del hecho de que todas sus hijas hayan obtenido el acceso a la educación superior (como mínimo tres, puesto que se puede interpretar que la menor todavía no está -no estaba en el momento de la redacción del libro- en la edad de empezar una carrera universitaria). Esto fue posible gracias al ascenso social que el propio autor recibió gracias a su madre y, por lo tanto, no deja de subrayar, a propósito, con un tono militante, la importancia de la educación, puesto que eso es lo que permite equilibrar todos los discursos e incluir en ellos la tradición propia de una manera consciente de su potencial como aporte a la sociedad.

La familia es, en la propuesta de Rubén Hernández, el espacio más importante de formación de individuos que pueden cambiar la sociedad mediante los patrones positivos recibidos en casa; y la portadora de estos patrones es la formación escolar y superior. Todos

los aportes: los conocimientos tradicionales y los que vienen de los ámbitos académicos se complementan y necesitan unos de los otros.

Los últimos tres poemas del libro postulan la aplicación de ubuntu en la sociedad desde el nivel de las autoridades y dos de ellos se refieren a los acontecimientos políticos en Colombia del año 2021: la fundación de Pacto Histórico, coalición de partidos políticos de izquierda, y la candidatura a la presidencia de Francia Márquez, una mujer afrocolombiana. Las elecciones presidenciales tuvieron lugar en 2022 y las ganó Gustavo Petro, representante del Pacto Histórico, convirtiéndose en el primer presidente de izquierda en la historia de Colombia. Después de su victoria Francia Márquez fue nominada como vicepresidenta y es la primera mujer negra en Colombia en ocupar un cargo tan alto. La voz lírica del poema *El pacto histórico y el soy porque somos* se expresa sobre ella de la siguiente manera:

[...]

Francia Márquez, mujer de stirpe mina
y ascendencia cimarrona,
templada en las haciendas caucanas,
con vocación ambiental probada
y liderazgo en la lucha cultivado,
encarna la ensoñación de un pueblo que con razón
cree en el pacto como solución
y delega pa' que asuma las riendas de la nación. (2021: 142)

Y en el siguiente poema, *El arranque del ubuntu*:

[...]

Francia Márquez, como mujer negra y popular
con la bandera de la ambientalidad,
tiene capacidad pa' conducir de verdad
los hilos de institucionalidad
bebiendo de las voces de quienes excluidos están. (2021: 144)

Francia Márquez simboliza, por tanto, la representación adecuada que por fin -según la voz lírica- han logrado los grupos afrocolombianos desde el nivel institucional. El hablante lírico subraya que su procedencia le permite representar de manera adecuada los intereses de los grupos hasta ahora excluidos, por ejemplo, ocupándose de las cuestiones medioambientales. Los títulos de estos dos poemas sugieren que la voz lírica ve el ascenso de una afrocolombiana al poder como la aplicación y la representación de ubuntu en el nivel social-nacional y propone que los grupos gobernantes se inspiren en él porque no sólo se trata

de una manera de representar a los que hasta ahora no recibían suficiente atención a pesar de sus aportes considerables a la producción económica y cultural, sino también porque este pensamiento puede tener un impacto positivo en toda la sociedad:

[...]

El ubuntu y su concepción
que soy porque todos son,
es la filosofía de la humanidad
como savia bruta y néctar de la flor,
que necesitan los gobiernos de la nación
para construir sociedad en paz y reconciliación.

[...] (2021: 141)

Es, por tanto, un recordatorio, a manera de Manuel Zapata Olivella, de que “el país es porque los afrocolombianos son”⁶⁶: no es posible omitir el aporte de estos grupos a la construcción del país, no sólo en el sentido de sus aportes culturales, sino también en cuanto a sus trabajos muy esenciales para el funcionamiento del país, por ejemplo, en el sector de la alimentación, como se mencionó antes. Por lo tanto, merecen una representación adecuada de sus intereses en el nivel institucional. En este sentido, la mayoría del poemario parece una continuación del pensamiento de Zapata Olivella, pero con un tono militante y reivindicativo, posiblemente por cierta impaciencia del autor por la lentitud de los cambios. Asimismo, podemos percibir en todo esto la inspiración en otra idea de Zapata Olivella: “Las nuevas victorias deben ser ganadas en las universidades, las academias, el parlamento y la presidencia de la República. No está expresamente escrito en la Constitución, pero sí en la memoria ancestral del muntu” (citado por: Mina Aragón 2022: 14).

Por último, merece la pena destacar que a pesar de que Rubén Hernández aboga por la importancia de la investigación científica, tampoco se escapa de la repetición de cierta mitificación de algunos personajes vinculados -a veces de una manera imprecisa, como señalaba numerosas veces Silvia Valero- con la afrocolombianidad. Por ejemplo, veamos el poema dedicado a Candelario Obeso (2021: 123-124):

El caudal del río⁶⁷ Magdalena sembró tu inteligencia natural
y de la pluma brotó la poesía que entonó canto celestial
que el mar Caribe iluminó
y perduró en el grupo social.

⁶⁶ La comparación y las comillas son nuestras.

⁶⁷ Ortografía original.

Como boga por imposición facilitó la comunicación
expresando en pregón el remar sentimental
por el cauce del río⁶⁸ y la mar,
escribiendo poesía con lenguaje popular y
afrocolombianidad singular.

Con talante intelectual alzaste el vuelo
como cóndor que abre sus alas bajo el combo azul de los cielos
donde las nubes virtuosas permitieron su andar
y ocupar puestos en la nación de manera excepcional.

En tiempos difíciles de comparar
porque imperaba azotar a las ideas de abolición de la esclavización
que pregonaste con fuerza y devoción
a través de la oralidad, la escritura y educación.

Que trijte quejtá la noche,
la noche que trijte está;
no hay en er cielo una estrella
¡remá, remá!
es el canto natural que
tu poesía sin igual lega a la humanidad como grito de libertad.

En la segunda estrofa se repite el mito de adscribirle a Candelario Obeso la categoría de afrocolombianidad, que, según señalaba Silvia Valero, es una imprecisión cronológica, puesto que la realidad de la época de Candelario Obeso no permite categorizarlo de tal manera, lo cual ya señalamos en los apartados anteriores. Sin embargo, no se puede negar el aporte de Obeso a la conservación del lenguaje oral de los bogas africanos (un fragmento de su obra se cita en la última estrofa) y aquí Rubén Hernández observa correctamente que Obeso logró transmitir la oralidad mediante la escritura. Recordemos que no necesariamente, según señaló Silvia Valero, debe leerse esto como una señal del involucramiento de Obeso en los asuntos de la reivindicación social.

Podría constatarse que tenemos que ver con el fenómeno de mitificación de la figura de Candelario Obeso -igual que la de Benkos Biohó- en los ojos de muchos representantes de las comunidades afrocolombianas contemporáneas. Podríamos considerar también que Rubén Hernández crea una voz lírica que mitifica a Candelario Obeso justamente para presentar un ejemplo de un elemento cultural al que hay que aproximarse desde el lado de la investigación científica para percibirlo desde la perspectiva de los hechos históricos.

Sin embargo, la voz lírica no aporta una perspectiva desmitificadora y por lo tanto podríamos percibir este tipo de mitos en su poesía como los elementos de las raíces que

⁶⁸ Ortografía original.

sostienen la identidad, igual que el mito de Benkos Biohó. Tal vez por este motivo la voz lírica aboga por relacionar la perspectiva tradicional con la científica: propone ambas aproximaciones y no niega la importancia de ciertos mitos y convicciones generalizadas en la construcción de la identidad, pero postula acercarse a ellos desde la perspectiva de los hechos, garantizada por la enseñanza. No se trata necesariamente de la enseñanza en la tradición intelectual ajena a la tradición propia, puesto que el autor aboga también por la etnoeducación para compaginar ambas perspectivas. Rubén Hernández se inscribe en lo expresado por Mina Aragón en la introducción a una antología poética afrocolombiana: la idea de “la necesidad de tener referentes propios, auténticos de la comunidad afro, que estimulen a los jóvenes de hoy en las universidades y en la sociedad civil [...]” (2022: 16). Asimismo, recurre a la repetición y a la redundancia (de la rima y de la temática) para enfatizar su propuesta militante. El objetivo es, por lo tanto, que los referentes a los elementos culturales afrocolombianos también sirvan de estímulo para los debates académicos y que ambos discursos se nutran uno del otro. Se trata, como insiste también Mina Aragón, de “autenticidad e identidad para valorar sin vergüenza el rol de esas personas [afrocolombianas] que anónimamente han hecho demasiado en la construcción del nuevo país, de la Colombia justa, democrática y participativa” (2022: 18) y de “visibilizar todo el aporte intelectual de los afros; para enriquecer la diversidad y la interculturalidad del conocimiento histórico y social colombiano” (2022: 19).

4.3. Solmery Cásseres Estrada (*África me llama*, 2021)

Solmery Cásseres Estrada es licenciada en Ciencias Sociales, lideresa en programas de etnoeducación y representante de las mujeres afrocolombianas en el nivel departamental. Es autora del primer diccionario palenquero-español, publicado en 2009 (Cartagena de Indias: Pluma de Mompo). Además del tomo de poesía que analizamos aquí, *África me llama* (2021, Editorial Gente Nueva) ha publicado libros de divulgación sobre las costumbres religiosas de Palenque y una novela (*Raíces de amor*, 2020: Editorial Gente Nueva) cuyo protagonista es Benkos Biohó.

África me llama es un tomo bilingüe: los poemas están publicados en español y en palenquero. Cabe destacar que tres de ellos fueron publicados ya en 2015 en la antología *Rostro del mar. 60 poetas del Caribe colombiano* (ed. F. Muñoz, Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena).

Los poemas de Solmery Cásseres difieren de los dos autores comentados anteriormente. Si bien los temas de la tradición y de la identidad son un referente común para la mayoría de los autores afrocolombianos, en Uriel Cassiani y Rubén Hernández encontramos la propuesta de enraizarse en la tradición afrocolombiana como una brújula y punto de referencia en el mundo con sus discursos heterogéneos. En Solmery Cásseres encontramos un cambio de acento: se enfatiza la consciencia y el sentido de la diferencia cultural y el enfoque en describir las tradiciones propias y expresar el orgullo de ellas, subrayando la participación femenina. En varios poemas se percibe el tono de la reivindicación en contra del racismo: el tópico de la inversión del discurso racista y la conversión de los rasgos que lo ocasionaban en un motivo de orgullo. En algunas ocasiones se puede observar un intento de reconectarse con el “pasado africano” simbólico. En varios poemas se percibe, asimismo, la voluntad de recordar los hechos violentos del periodo de la esclavitud y advertir de que la lucha en contra del racismo todavía no está terminada. En palabras de Doris Sommer, “poner el acento en la forma es seguir el camino de la historia subalterna, que lee los acontecimientos trascendentales hacia atrás para identificar a las personas, a menudo anónimas, que evidentemente tomaron decisiones conscientes y planificaron estrategias” (2018: 390).

Se puede percibir que la autora recuerda los hechos históricos como un elemento que ha forjado la cultura de Palenque y en este sentido convierte todo el legado histórico en un punto fuerte, puesto que -aquí parece coincidir con Uriel Cassiani y Rubén Hernández- destaca la tradición espiritual como una fuente de resistencia. Aquí hay una coincidencia con lo que ha expresado Laura Durán Duarte en su trabajo *Poesía y resistencia en San Basilio de Palenque*, quien considera que la memoria histórica es

la forma que tiene la clase subalterna para enfrentar el vertiginoso cambio social que trae consigo la globalización y, de este modo, enfrentar las imposiciones culturales y de pensamiento establecidas por una sociedad mayoritaria. Es por medio de la memoria que se resiste al olvido, con esto al mundo que busca encasillar y ser encasillado en el pedestal de la aprobación social [...]. (2022: 41).

Por lo tanto, se trata de destacar el rol de la memoria histórica en los intentos de definir la manera de diferenciarse de los discursos dominantes. Esto se vincula, asimismo, con lo expresado por Agustín Lao-Montes, quien, refiriéndose a los conceptos de Stuart Hall que comentamos en los apartados anteriores, habla de “recuperación contra la pérdida de memoria y de cultivo de una identidad colectiva a fin de desarrollar un sentido de pertenencia y de adquirir la agencia para actuar políticamente [...]” (Lao-Montes 2007: 53). Más adelante, el mismo Lao-Montes recuerda que “[p]ara Hall, África no es ni el origen ni una cultura o

civilización esencial, sino más bien un marcador simbólico de historias compartidas de desplazamiento, opresión, resistencias, contramemorias y semejanzas en la producción cultural” (2007: 54). Por tanto, los autores y las autoras como Solmery Casseres no miran en absoluto hacia África como un lugar de origen y están conscientes de que -si establecemos una analogía con el concepto de transculturación de Ortiz o el de criollización de Glissant- ya no es posible volver a este ingrediente original, separándolo del efecto actual de todos los procesos históricos. La poesía de Solmery Casseres se inscribe en lo expresado por Hall: se trata de poner como referente a África en tanto que denominador común para construir un discurso propio, también desde la perspectiva femenina-feminista.

En este contexto es preciso referirse al concepto de diáspora, sobre el cual reflexiona Lao-Montes. En el sentido básico la diáspora africana se definiría como “constituida por personas de origen africano que viven fuera del continente” (Lao-Montes 2007: 52). Sin embargo, por ejemplo, en el contexto po de lo expresado por Hall y del proceso de transculturación o criollización el término diáspora adquiere un significado mucho más amplio. Lao-Montes se refiere a las palabras de Brent Edwards, quien

afirma que los discursos de la diáspora africana surgieron en los sesenta en parte como respuesta a las posiciones panafricanistas que definen el mundo negro en términos de la unidad racial y las similitudes culturales que dan por hecho la unidad cultural básica entre la gente negra. En contraste, él [Edwards] aboga por “un sentido de la diáspora con perspectiva histórica y política» y describe la diáspora africana como un «circuitos transnacional de política y culturas que traspasa naciones e incluso océanos” [...]. (Lao-Montes 2007: 50)

Esto se vincula, por supuesto, con la teoría de *The Black Atlantic* de Paul Gilroy. Igual que para Gilroy, aquí la diáspora adquiere el carácter transnacional, es decir, que no se limita a las fronteras nacionales. Por tanto, Lao-Montes, siguiendo a Patterson y Kelley, propone ver la diáspora como “proceso y condición” (Lao-Montes 2007: 51) y, en su propia perspectiva, “*proyecto* de afinidad y liberación fundamentado en una ideología translocal de hacer comunidad y en una política global de descolonización”. Aunque en el contexto colombiano la diáspora adquiere un carácter local puesto que se postula la representación de los discursos de diversos grupos afrocolombianos en el nivel nacional, con esto queremos llamar la atención al hecho de que la diáspora ya no se vincule directamente con el continente africano. Es más: consideramos que se puede constatar que hoy en día muchos autores afrocolombianos consideran como referentes diaspóricos sus lugares de origen en el sentido local, es decir, sus pueblos, sobre todo en caso de los autores de San Basilio de Palenque, para quienes el pueblo (lo local) como un espacio simbólico de la diáspora se convierte en un punto de arraigamiento,

pero ya no vinculado “directamente” con África, sino, una vez más en términos de Stuart Hall, con la herencia africana como marco simbólico de referencia, pero ya “diluido” por los procesos históricos y transculturales.

Por último, Lao-Montes insiste en que la diáspora en sí es heterogénea y es preciso tener en cuenta también las perspectivas de género: habla de “la particular profundidad de las formas de subalternización experimentadas por las mujeres de color y los homosexuales negros” (2007: 57). Es decir, las mujeres afrodescendientes, además de la discriminación racial, han tenido que enfrentarse a lo que Jacques Derrida llamó *phallogocentrism*: la dominación de la perspectiva masculina en el lenguaje. En efecto, “las tradiciones intelectuales negras tienden a construir el sujeto negro como masculino” (Lao-Montes 2007: 57), si nos referimos, por ejemplo, a la obra de Nicolás Guillén o Jorge Artel.

Por tanto, la discriminación de las mujeres negras se caracteriza por la interseccionalidad:

Intersectionality refers to particular forms of intersecting oppressions, for example, intersections of race and gender, or of sexuality and nation. Intersectional paradigms remind us that oppression cannot be reduced to one fundamental type, and that oppressions work together in producing injustice. In contrast, the matrix of domination refers to how these intersecting oppressions are actually organized. Regardless of the particular intersections involved, structural, disciplinary, hegemonic, and interpersonal domains of power reappear across quite different forms of oppression. (Hill 2000: 18).

Se trata, por tanto, de la convergencia de dos o más formas de discriminación (Mendoza Sánchez 2019: 38). Así, las mujeres negras se enfrentan a la discriminación tanto por el motivo de los rasgos físicos como por el motivo del género y, muchas veces, además, por la pertenencia a la clase social baja. Para aportar un ejemplo, Françoise Vergès diagnostica con mucha precisión, refiriéndose al contexto del capitalismo, que el mundo se sostiene gracias al trabajo esencial (por ejemplo los trabajos de la limpieza) y al mismo tiempo difícil y peligroso (por ejemplo por el contacto con las sustancias químicas) de las mujeres de color: son las que muchas veces realizan los trabajos poco prestigiosos, pero existe una presión social-capitalista en que permanezcan invisibles: “This work, indispensable to the functioning of any society, must remain invisible. We must not be aware that the world we move around in is cleaned by racialized and overexploited women” (2021: 2). El tema del trabajo esencial invisibilizado ya fue señalado, recordemos, por Rubén Hernández, aunque él no se enfoca en la perspectiva femenina, sino de clase-raza, referente a las comunidades afrocolombianas, de las que muchas personas pertenecen a las clases populares por la escolarización insuficiente.

En su muy interesante trabajo *Las raíces del feminismo negro en Colombia: una caracterización de la perspectiva de feminismo negro de la asociación “Kasimba de sueños” en San Basilio de Palenque* (2019), un estudio de caso que tiene como objetivo caracterizar las percepciones acerca del feminismo de las mujeres de San Basilio con base en las entrevistas, Gilma Mendoza Sánchez apunta correctamente que “la interseccionalidad es también una relación entre identidades, que es una categorización social, y de estructuras de poder” (2019: 40). Asimismo, Betty Lozano observa que “[l]as formas de resistencia e insurgencia de las mujeres negras han sido más invisibilizadas y desconocidas que las de las mujeres blancas y que las de los hombres negros” (2016: 26). Por lo tanto, las mujeres negras tienen que recurrir a la doble, a veces incluso triple reinención de sus propios discursos: desde la diferencia cultural, desde la diferencia de género y muchas veces desde la perspectiva de una persona de clase baja o de oficio poco prestigioso.

Es preciso aclarar aquí también el término de ‘descolonización’ al que se refiere Lao-Montes. Se trata de una respuesta a la ‘colonialidad del poder’, definida por Aníbal Quijano como la formación de las relaciones sociales desde el periodo de la colonia mediante los criterios de la raza, que suponían las relaciones de jerarquía y dominación:

[...] en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población. (Quijano 2014: 779)

Mientras que la colonialidad del poder se refiere sobre todo al nivel político y económico, Walter Dignolo (2006: 13) habla también de la ‘colonialidad del saber’: dominación de los discursos de los colonizadores en la producción del conocimiento y en el establecimiento de las categorías epistémicas y científicas dominantes, y del ser, por ejemplo “control de la sexualidad y de los roles atribuidos a los géneros”. La descolonización, por tanto, “consiste en desprenderse del chaleco de fuerza de las categorías de pensamiento que naturalizan la colonialidad del saber y del ser” (Dignolo 2006: 13). Se trata, por tanto, de buscar unas formas de producir el conocimiento desde la perspectiva de los grupos que se encontraban en el nivel subalterno en la jerarquía colonial. Como apunta con mucha precisión Dignolo (y con lo cual se corresponde lo expresado por Stuart Hall y, a posteriormente, por Mina Aragón):

El giro descolonial surge no de la "recuperación" del pasado puesto que el pasado es irrecuperable después de quinientos años de expansión occidental; y cuando se trata de recuperar se corre el riesgo de caer en el fundamentalismo. [...] Ya no es posible ignorar las contribuciones de occidente a la historia de la humanidad como tampoco se puede ignorar que tales contribuciones no son soluciones para toda la humanidad. (Mignolo 2006: 15)

De ahí la insistencia en enfatizar el papel relevante de los grupos afrodescendientes en cuanto a los aportes a la cultura y a la sociedad: es un recordatorio acerca de sus puntos fuertes en contra del racismo, que todavía no se ha erradicado⁶⁹.

Finalmente, no podemos aproximarnos a la poesía de las autoras palenqueras sin mencionar las características del feminismo en el contexto afrocolombiano. El feminismo negro se origina en Estados Unidos con sus antecedentes ya en los años 30 del siglo XIX y toma fuerza a partir de los años 60 del siglo XX (Hill 2002: 2, 8). Mendoza Sánchez apunta que en Colombia el feminismo negro⁷⁰ toma fuerza a partir de la segunda década del siglo XXI, casi dos décadas después de la proclamación de la Constitución de 1991, cuyo artículo 70 reconoce la existencia de las comunidades afrodescendientes y su autonomía cultural (2019: 49). Mendoza Sánchez recuerda que el feminismo en Colombia ha sido muy heterogéneo: construido desde diferentes regiones y desde diferentes puntos de vista ideológicos y culturales: liberalismo, marxismo, ecología, comunidades indígenas y diferentes creencias religiosas, entre otros (2019: 45). En cuanto al feminismo negro y afrocolombiano, se caracteriza por la “relación directa con el territorio y la cultura autóctona” (2019: 47), la lucha por la tierra y la conservación de las tradiciones y costumbres (2019: 48), el énfasis en la convivencia (aquí podemos percibir el reflejo del muntu) y la lucha por el reconocimiento de la violencia estructural⁷¹ de la que han sido víctimas las mujeres (2019: 49). Mendoza Sánchez observa que no sólo la violencia estructural, sino también la que ocurre en el nivel individual (por ejemplo, intrafamiliar) tiene el potencial destructor de toda la comunidad, puesto que diluye las relaciones de solidaridad (2019: 49). Por tanto, “la violencia contra las mujeres negras es una violencia de carácter político porque tiene como propósito la destrucción del poder comunitario” (2019: 49). De ahí que Lamus (2009: 128, citada por:

⁶⁹ Por ejemplo, la actual vicepresidenta de Colombia, Francia Márquez, ha sido destinataria del lenguaje racista, lo cual indica su escala en la sociedad y puede hacernos imaginar que las personas negras que no pertenecen a las clases altas se enfrentan a una discriminación aún mayor.

⁷⁰ En el sentido de la traducción del término inglés *Black feminism*, pero que en el contexto colombiano contemporáneo, según nuestras observaciones terminológicas anteriores, no se podría identificar completamente con afrocolombiano puesto que hay mujeres que no se identifican con una comunidad afrocolombiana en el sentido de la diferencia cultural, pero pueden sufrir por la doble o triple discriminación por género, aspecto físico y/o condición social.

⁷¹ La violencia estructural es la que han sufrido las mujeres a causa del conflicto armado colombiano, muchas veces también de parte del Estado.

Mendoza Sánchez 2019: 50) considere que el objetivo del feminismo negro es “defender nuestros cuerpos, nuestros territorios y nuestras historias”. De ahí que poetas como Solmery Cásseres se refieran a los temas de la corporalidad y de la tradición local.

En el contexto de nuestro trabajo resultan muy interesantes y valiosas las conclusiones que obtuvo Gilma Mendoza Sánchez sobre la percepción del feminismo y la realidad social entre las mujeres en San Basilio de Palenque, particularmente las que participan en la asociación de las mujeres de Palenque Kasimba de Sueños. Mendoza Sánchez denomina las relaciones de género en San Basilio como matriarcado machista: la mujer tiene un papel empoderado y fundamental en muchas familias (por ejemplo en muchas casas toma todas las decisiones económicas más importantes o su opinión es predominante en las familias en las que hay más mujeres que hombres), pero con el trasfondo de varios comportamientos machistas de parte de los hombres (2019: 84-94) y la percepción desigual de la mujer: algunos comportamientos están mal vistos si los practica la mujer, pero aceptables si los practica un hombre (2019: 91, 94). Apunta que no se trata de un modelo matriarcal típico, puesto que en las autoridades del pueblo predominan los hombres; sin embargo, las mujeres tienen el papel predominante en los roles esenciales, como la enseñanza escolar y las decisiones económicas y cotidianas (2019: 84). Cabe destacar que los roles económicos en la familia palenquera suelen distribuirse de una manera equitativa: mientras los hombres suelen asumir el aspecto de la producción agrícola, las mujeres se ocupan de la venta de los productos obtenidos (2019: 85). Con base en las entrevistas con las mujeres de Palenque Gilma Mendoza Sánchez indica como sus preocupaciones centrales la solidaridad que se refleja en la representación de varios intereses individuales por un colectivo (2019: 71), la baja representación de la mujer en las estructuras del poder (2019: 74), la educación como el elemento clave para contrarrestar los efectos del patriarcado (2019: 75, 83) y la perspectiva de percibir el feminismo como mediador entre las relaciones de género, más que una lucha en contra del género opuesto (2019: 74). Otra de las conclusiones de Mendoza Sánchez es que

Para las entrevistadas en general el feminismo negro tiene una doble caracterización, por una parte representa elemento de identidad cultural e histórica que determina condición de víctima, y por otra parte resulta un modelo unificador y de cohesión de las luchas y potencializador de las reivindicaciones de las mujeres de la organización, el feminismo negro es la memoria de la esclavitud y la posibilidad de la reivindicación. (2019: 82)

Uno de los aspectos más significativos a los que llama la atención Mendoza Sánchez es “la identidad de la mujer afro con base en relación a la belleza particular de la misma” (2019: 68). Este es, por supuesto, el tópico bien conocido por el movimiento *Black is Beautiful*

originado en Estados Unidos en los años 60 en respuesta a los estereotipos acerca de la “fealdad” de las personas negras (en oposición al modelo de la “belleza blanca”). Se trata de subvertir este estereotipo y convertir los rasgos físicos de las personas negras en un motivo de orgullo. Entre las autoras estadounidenses más importantes que exploraron este tema se contaron Maya Angelou en *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969) y Toni Morrison en *The Bluest Eye* (1970). En el contexto hispanoamericano se pueden citar la afroperuana Victoria Santa Cruz (*Me gritaron ¡negra!*, 1960) y la costarricense Shirley Campell Barr (*Rotundamente negra*, 1994).

Este aspecto es uno de los referentes tanto de Solmery Casseres Estrada como de otras poetas afrocolombianas. Si recordamos que en los antecedentes en la poesía afrohispanoamericana el cuerpo negro fue descrito siempre por los hombres (Palés Matos, Nicolás Guillén, y, en Colombia, por ejemplo, Jorge Artel), no es nada sorprendente que en este momento - en el contexto de la emergencia de los afrofeminismos en Colombia y de la literatura afrocolombiana apenas en el siglo XXI- “las negras se tomen la palabra”⁷² y recurran a un tono militante para construir su propia perspectiva. En caso de la poesía de mujeres afrocolombianas es preciso tener en cuenta no sólo la necesidad de la reinención del discurso desde la perspectiva afrocolombiana (en el contexto de lo dicho sobre la descolonización), sino, además, reinención del discurso masculino, por lo cual se trata de la resistencia a la discriminación interseccional. Según apunta Durán Duarte acerca de la temática frecuente de los poemas de las autoras del Caribe colombiano, “se centran en la identidad cultural, la exaltación de la memoria como forma de lucha, la relación cuerpo-territorio” (2022: 14).

En el trabajo de Laura Durán Duarte hay una coincidencia con lo que hemos expuesto sobre la interseccionalidad: “doble discriminación que sufre la mujer afrodescendiente para ser tomada en cuenta como poeta, por un lado, la difícil labor de ser mujer en un mundo poético en su mayoría dominado por hombres (Acosta 2015). Por el otro lado, la recia discriminación hacia las escritoras que representan las minorías y las zonas periféricas” (2022: 15).

Veamos el poema *Soy negra*⁷³ de Solmery Cásseres (2021a: 19-20):

Ahora me llaman morena
Cuando negra soy yo
Negro es Jesucristo y negra es mi generación.

⁷² Paráfrasis de la frase: “los negros se toman la palabra”, título de la reseña escrita por Manuel Zapata Olivella después del Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas de 1977 (Valero 2020: 15-16).

⁷³ En todos los poemas de Solmery Cásseres conservamos la ortografía y la puntuación original. Este poema ya fue antologado antes en *Rostro del mar. 60 poetas del Caribe colombiano* (2015).

Por qué llora mi niña
Mamá mañana no iré a la escuela
Porque me dicen negrita.

No te preocupes hija
Que negra soy yo
Negra es Jesucristo
Y negra es mi generación.

Así es mi mamá
Que feliz soy yo
Soy una negra linda
Que viva mi generación.

En África todas las muñecas
Son negras como tú
Desde que cae en el vientre de la mamá
Hasta que se la lleva pa' el cielo papá Dios.

Qué hermosa es tu negrura
Que brilla como el sol
Vos sed una negra preciosa
De cuerpo de diosa
De cabello negro apretao
Y de labios rojos
Como los pétalos de las rosas.

Este poema representa la conversación de una madre con su hija, una niña que sufre por la discriminación racista en la escuela. Por lo tanto, se utiliza un lenguaje sencillo, que puede ser comprensible para una niña e incluso el ritmo de las primeras cuatro estrofas puede traer a la mente una canción de cuna y así un intento de tranquilizar a la niña. El aspecto que destaca aquí es el que podríamos llamar pedagógico: la madre se muestra como una figura fuerte que le enseña a su hija que el color de piel no es un motivo de vergüenza, sino de orgullo. Con esto coincide lo que afirmó Laura Alicino en el contexto de dos autoras afroperuanas, Victoria Santa Cruz y Mónica Carillo Zegarra: se trata de visibilizar “el papel relevante que la mujer negra ha tenido en la construcción de una identidad nunca fija” (2023: 70).

El aspecto pedagógico es particularmente esencial en Colombia, según lo dicho antes sobre el rol de la etnoeducación. Además, el verso “negra es mi generación” refuerza el potencial del colectivo en cultivar la tradición y en la educación.

Tomar como suya la palabra “negro” y convertirla en una cualidad positiva en respuesta a su uso en el contexto negativo es un tópico frecuente; lo que destaca aquí es el verso: “Negra es Jesucristo”. Observemos el uso del adjetivo femenino con la figura de

Jesucristo como una subversión del modelo patriarcal-masculino-blanco-cristiano. En un sentido más amplio no es nada más que la continuación de la idea de Manuel Zapata Olivella de que la realidad hispanoamericana está impregnada de elementos de origen africano: si Jesucristo es “negra” (subversión femenina de un tópico masculino-cristiano), todo lo considerado como universal es “negra”, en el sentido de la reivindicación tanto de la perspectiva afro como la femenina. Asimismo, cabe destacar que aquí se percibe no sólo el orgullo de la belleza del cuerpo negro, sino también un tono de cariño (introducido por la conversación con la niña): no es sólo un discurso militante considerado como masculino, sino que se introduce la perspectiva femenina de cariño y solidaridad que puede estar vinculada con el muntu.

Mary Grueso⁷⁴, figura también canónica de la poesía afrocolombiana, escribió en un tono similar un poema antologado en *Suenan tambores. Antología poética afrocolombiana* (2022: 271-272) y publicado por primera vez en 2008:

Negra soy

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

Y otros arreglan el cuento
Diciéndome de color
Dizque pa' endulzarme la cosa
Y que no me ofenda yo.

Yo tengo una raza pura
Y de ella orgullosa estoy
De mis ancestros africanos
Y del sonar del tambó.

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

A sangre y fuego rompieron,
Las cadenas de opresión
Y ese yugo esclavista
Que por siglos nos aplastó.

La sangre en mi cuerpo
Se empieza a desbocá
Se me sube a la cabeza

⁷⁴ Nacida en Cauca en 1947, especialista en enseñanza de la literatura (Mina Aragón [ed.]: 2022: 267).

Y comienzo a protestá.

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

Así que no disimulen
Llamándome de color
Diciéndome morena
Porque negra es que soy yo.

Se puede observar, por tanto, una indudable inspiración de Solmery Cásseres en Mary Grueso. Durán Duarte apunta en relación con otro de los poemas de Solmery Cásseres: “La reiteración de la palabra “negro” como enunciación del insulto demarca la rebeldía ante la discriminación del blanco, la injusticia de un sistema totalitario que ve en el otro un medio de trabajo y un objeto de consumo” (2022: 86). Mientras que Mary Grueso se enfoca en la primera persona, en Solmery Cásseres aparece una perspectiva de solidaridad y cariño, que ayuda a lograr la identificación de parte del público receptor, sobre todo femenino (apela a la experiencia frecuente de la maternidad). Son, por tanto, dos estrategias diferentes para apelar a las emociones, pero distintas: en Mary Grueso mediante el tono militante y en Solmery Cásseres mediante la empatía. Podemos servirnos nuevamente de lo que apunta Laura Alicino sobre la obra de Santa Cruz y Carrillo Zegarra para constatar que es una estrategia de “representar la identidad afrodescendiente, intentando alejarse de las varias formas de victimización extrema” (2023: 62). Al mismo tiempo, se puede observar la repetición temática entre las autoras, que sirve para insistir en la reivindicación sobre todo de la imagen del cuerpo femenino negro.

Mary Grueso destaca el cimarronaje, otro elemento histórico común que es un motivo de orgullo, y subraya la idea de Manuel Zapata Olivella de que la “raza” negra “[...] tiene / Una historia pa’ contá” para, siguiendo la idea de Alicino, visibilizar la historia de la resistencia desde una perspectiva femenina. Mientras Mary Grueso apela más a la consciencia colectiva, usando las apócope para imitar el lenguaje coloquial, Solmery Cásseres se centra en la perspectiva femenina y en apelar sobre todo a las lectoras, con lo cual subraya el potencial de las mujeres en la educación y en otros roles (lo cual se corresponde con lo dicho sobre la situación de las mujeres en Palenque).

Comparemos con esto el poema de María Teresa Ramírez Nieva⁷⁵ también antologado en *Suenan tambores* (2022: 43):

⁷⁵ Nacida en Cauca en 1944, licenciada en Historia y Filosofía, estudiosa de la lengua palenquera (Mina Aragón [ed.]: 2022: 41)

Que hermosos somos los negros, qué bello es nuestro color.
Coco dulce nuestra boca, es la herencia de Changó,
que hermosos los negros somos, qué bello es nuestro color.

Que alegres los negros somos, cascabel que se fundió
serpiente de larga cola su cascabel nos prestó.
Que alegres los negros somos, ¡Estallido de tambor!

Que tristes los negros somos, nuestro ancestro que llegó
bajo un látigo de odio su dolor nos consumió.
Que tristes los negros somos, nuestro ancestro que llegó.

Bellos, alegres y tristes, somos los negros ¡Si señor!
Mezclamos risas y llantos en el ¡Tam Tam! de un tambor.

El sol nos prestó su capa, la noche nos dio color.
Que hermosos los negros somos, qué bello es nuestro color.

En este poema el refuerzo de la idea de la belleza adquiere un carácter colectivo desde la perspectiva de “nosotros”: se abarca la idea de la solidaridad, se extiende la belleza, que simboliza una cualidad excepcional, a un grupo numeroso y se recuerda el referente histórico común. Esto puede ser una intención de tejer puentes entre distintas comunidades afrocolombianas para unir las con el objetivo de que su voz se escuche con más fuerza; puede ser un llamado a la solidaridad desde la perspectiva femenina, aunque siempre se utilice la forma “negros”, abarcando a ambos géneros. En las yuxtaposiciones “alegres y tristes” y “risas y llantos” se expresa el carácter heterogéneo en sí de las comunidades afrocolombianas y la protesta contra la atribución de estereotipos. El ritmo del poema y las referencias al tambor destacan el potencial que se expresa mediante la música afrocaribeña, otro motivo posible de orgullo. Se puede interpretar esto, por tanto, como un mensaje dirigido a la colectividad. Por último, cabe destacar que el verso: “¡Bello es mi color!” aparece también en el poema *Hermandad de africanía* de Félix Domingo Cabezas Prado⁷⁶ (Mina Aragón [ed.] 2022: 189). La coincidencia de numerosos referentes y frases demuestra que los autores se inspiran unos en los otros y parece confirmar la existencia de la identidad-rizoma y la inspiración en muntu.

En el poema *Las perlas negras chocoanas* (2021a: 23) Solmery Cásseres denuncia el racismo en los patrones de la belleza:

⁷⁶ Nacido en 1950 en el departamento Nariño. Docente, rector y editor de libros, autor de numerosos libros de investigación sobre la historia y los ritos de la costa pacífica de Colombia (Mina Aragón [ed.] 2022: 187). Consideramos que es Solmery Cásseres quien se inspira en él, puesto que Cabezas Prado es mayor que la poeta palenquera y tiene más publicaciones.

Del rincón del pacífico colombiano
Olvidado por los ojos del mundo
Del fondo de su océano
Brotan las perlas negras chocoanas
Que año tras año, desfilan con su belleza
Por las calles de la histórica Cartagena de Indias
Delante de propios y extraños.

Jamás quedaban de reina
Siempre de virreina y princesa
No sé cuál sea la discriminación que rodea a la belleza.

Pero dime tú Cartagena
Que históricamente eres india y negra
Donde ellas adornaban tus rincones
Cómo las palmeras que bailaban en sus calles.

De pronto se vieron salpicadas
Por una extraña blancura
Que rompió su ternura
Cómo el crepúsculo
Que se abraza con la tarde.

Las modelos afrocolombianas que participan en los concursos de belleza (que pueden considerarse como una expresión tanto de la discriminación racial como del patriarcado, puesto que se trata de la cosificación del cuerpo femenino) que se llevan a cabo en Cartagena se comparan a las perlas negras. No se trata de un oxímoron: las perlas negras existen, pero son mucho menos frecuentes que las blancas. Por lo tanto, aquí se trata más bien de destacar la excepcionalidad de la belleza de las mujeres negras. Sin embargo, resulta que una mujer afrocolombiana nunca ha obtenido el título de la reina de belleza, lo cual indica que los criterios de la belleza son “blancocéntricos”. Una vez más Solmery Cásseres recurre a la estrategia de tomar un referente que puede apelar sobre todo a las mujeres (el concurso de belleza) para cuestionar tanto el elemento patriarcal como el “blancocéntrico”. Por tanto, se trata de reivindicar el cuerpo en el contexto de la interseccionalidad apelando al colectivo para incitar a la reflexión sobre todo al público femenino, puesto que el mencionado concurso es uno de los ejemplos que indica la poeta para enfatizar que el racismo todavía está muy presente. De ahí todavía la necesidad de subvertir otro estereotipo acerca de la fealdad:

Mi pelo

Mi pelo es bello
Mi pelo es hermoso
En el elaboro los peinados que quiero

Y lo luzco con cualquier tipo de atuendo
Como los turbantes
De diferentes Colorido y modeloS.

Mi pelo es hermoso
Y de él no me avergüenzo
Porque te digo con eso
Que es mejor que el tuyo
Que no lo luce con arguyo.

Hoy en pleno milenio
Se escuchan frases insultantes
Negro pelo cucú
Negro pelo rucho
Negro pelo apretao
Negro pelo duro
Pero te digo con eso mi amigo
Que el mío es mejor que el tuyo
Porque mis ancestros y yo
Lo lucimos con orgullo.

Mi pelo es único y original
Porque cuando lo quiero tener
lacio me lo estiro
Después de un tiempo
Vuelve a la normalidad
Con orgullo.

Hoy lo luzco en la escuela
O en cualquier espacio
Con diferente peinados
Empezando por el afro
Recordando a Angela Davis
Reafirmando su negrura
Y todos aquellos que defendieron
Su cultura
Como Nelson Mandela y Martin Luther King.

Los peinados en trenza en mi pelo
Se puede realizar con cualquier figura
Que no se hace con el tuyo
Que solo interpretaban mis ancestros
Hasta en las noches oscura.

El cabello que yo tengo
No lo tiene tú
Gracia a el
Nos liberamos de la esclavitud. (2021a: 98-99)

Aquí se puede observar un cambio de perspectiva: ya no hay una solidaridad con el público receptor, sino confrontación con un sujeto masculino (“[...] te digo con eso mi amigo”), “yo” femenino en oposición a “tú” masculino. La voz lírica relata la experiencia vinculada con el

cuerpo de la mujer negra hablando con detalle sobre la estructura de su pelo y de las posibilidades de peinados que permite, inscribiéndose en la tendencia a la autorrepresentación que Laura Alicino le atribuye a la literatura afrodescendiente (2023: 60). Se toma el espacio en el discurso desarrollando y poniendo énfasis sobre un tema que, por lo general, sería silenciado por la perspectiva masculina, y por el estereotipo de tono machista acerca de ser vanidosas por ocuparse demasiado de su aspecto físico. Aquí se subraya el pelo como símbolo positivo de una cultura de la que emergieron numerosos personajes conocidos, como Martin Luther King o Nelson Mandela, por lo tanto, otro motivo más de orgullo. Aquí Solmery Cásseres parece inspirarse nuevamente en Cabezas Prado, quien en su poema *Hermandad de africanía* (2022: 191) menciona a estos dos personajes.

Lo individual se convierte en lo universal, otro referente simbólico común, pues también fue un rasgo gracias al que “nos liberamos de la esclavitud”, puesto que en la época de cimarronaje la manera de tejer las trenzas se convirtió en un sistema de mapas que indicaban las vías de la huida⁷⁷ y, además, las mujeres que huían de las casas de los amos podían esconder en el pelo algunos objetos útiles. Aquí la poesía no sólo cumple con el papel de recordarles a las mujeres palenqueras su rol agente, sino también de relatarles los hechos históricos a los receptores de fuera, puesto que este aspecto se comenta de una manera comprensible para una persona que no conoce la historia ni la cultura de Palenque. Según Durán Duarte, “la poesía palenquera trae consigo una forma de pensarse el mundo, de imaginarlo y construirlo, es por medio de esta que se cartografía el cuerpo, la tierra y el territorio que se establecen desde las poéticas de resistencia, para configurarse como el llamado a la cimentación de espacios de significación y exaltación de lo propio” (2022: 88).

De igual manera la referencia a esta función importante del pelo femenino también en el poema *Mis trenzas* (2021a: 109):

Mis trenzas son camino de libertad
son rutas de escape
hacia la cima de las montañas
donde se formaban los
palenques libres.

Mis trenzas son hermosas
Como las que se usan
Las diosas africanas
Con diferente peinao

⁷⁷ En el contexto estadounidense la temática de las rutas de escape para los esclavos desde los estados del sur hacia el norte creadas por los abolicionistas y el sistema de códigos secretos de comunicación la explora Colson Whitehead en la novela *El ferrocarril subterráneo* (2016).

Resaltando su belleza
Que dios le ha regalao

Mis trenzas son lindas en elle
Mis abuelos escondían
Pepa de oro y semilla
Para cultivar.

Mis trenzas son semillas de libertad.

La referencia a los peinados afrocolombianos apareció también, entre otros, en un poema de María Teresa Ramírez (citada por Durán Duarte 2022: 96): otro ejemplo más de la redundancia de la literatura afrocolombiana. En los dos poemas no se trata de exaltar la belleza individual, sino del recordatorio de que las mujeres fueron y son imprescindibles para la supervivencia de la comunidad a pesar de haber sido las más silenciadas, invisibilizadas y abusadas. Con esto se expresa, una vez más en las palabras de Alicino, “la agencia del cuerpo negro como motor de desarrollo social y político” (2023: 58), en este caso del cuerpo negro femenino, el más abusado y a la vez más invisibilizado. Hay aquí no sólo cuestionamiento del discurso racista y masculino, sino también del clasista: los versos “Porque te digo con eso / Que es mejor que el tuyo / Que no lo luce con arguyo” imitan el habla de las clases populares (apócope de la s, cambio orgullo > arguyo y la incoherencia sintáctica), con lo cual se refleja la contestación de una mujer negra de clase baja del discurso de la discriminación interseccional: racial, de género y de posición social. Es imposible no citar aquí los versos emblemáticos de la poeta catalana Maria Mercè Marçal (1952-1998) del poema *Divisa* (1976): “A l'atzar agraeixo tres dons: haver nascut dona, de classe baixa i nació oprimida. I el tèrbol atzur de ser tres voltes rebel” (“Al azar le agradezco tres dones: haber nacido mujer, de clase baja y nación oprimida. Y el azul turbio de ser tres veces rebelde”). Se trata, por tanto, de convertir las razones de la discriminación en una fuerza: la resistencia en contra de la discriminación se da, irónicamente, a través del lenguaje del racismo mismo. Justamente este procedimiento lingüístico “invierte el papel de víctima y hace que el poema se vuelva una condena eterna para el sujeto blanco [...]” (Alicino 2023: 65). Un procedimiento similar lo aplicó la puertorriqueña Julia de Burgos en el poema *Ay, ay, ay de la grifa negra* (1938).

Una idea parecida se refleja en el poema *Por qué discriminan al negro* (2021: 33-34), con la diferencia de que la voz en este poema es un niño o un muchacho:

[...]

Me abro a paso firme

En medio de la blancura del chapetón
En medio de la muchedumbre que me discriminan
Cuya piel no tiene color.

Escuchando frases insultantes
Negro carbón
Negro marimonda
Negro inmundo

Pero toíticas ellas me llenan de orgullo
Por que mi color lo llevan en la parte superior de su cuerpo
Que es su cabello negro liso o ensortijao
Ridiculizando su piel blanca
Como un helado chorriao.

Una vez más se imita el habla popular (toíticas > toditas) para contestar la discriminación con base tanto en rasgos físicos como en el estatus social y es llamativo el verso: “Cuya piel no tiene color”. Esto se refiere al antiguo discurso colonizador que les impuso a las personas de procedencia africana la categorización de color (posteriormente en el ámbito anglosajón se acuñó la expresión “people of colour” como la supuesta expresión neutral o “políticamente correcta”), mientras que la “raza blanca” era considerada como la de “color puro”. En respuesta la voz lírica recurre a lo que se podría incluso considerar el racismo inverso, ridiculizando el aspecto físico de las personas blancas: se apropia del discurso “colonizador” y lo convierte a su favor. En el contexto de todo el tomo poético, ya el hecho de escribir en palenquero es recurrir a un discurso propio para subvertir los imaginarios impuestos por el racismo y la discriminación.

La exaltación de la belleza femenina se hace también en el poema *El turbante de la negra* (2021a: 61-62):

El turbante de la negra
Es una prenda valerosa
Que usan las diosas africanas
Que resalta su belleza
Y con sus diferentes figuras y coloridos
Representa su jerarquía religiosa
Y su posición en su grupo tribal.

Turbante que un día
Me enamore de el
Porque me lo puso mi abuela
Para lucirlo en la calle
Y en la escuela.

Ven, ven a lucirlo
Como lo luce la negra

De ojos claros como la luna
Ella con su turbante se siente segura
Representando su raza pura.

Mi turbante es hermoso
Mi turbante es bonito
Representa liderazgo
Tradición y jerarquía
De nuestros ancestros.

Turbante símbolo
De la mujer palenquera
Que representa su belleza,
Identidad y cultura
Vivencia y sabiduría
Orgullo de su tierra.

Mis turbantes
son de carácter socio-histórico
Que se utiliza en cualquier espacio
En fiesta y en velorio
Como un símbolo sagrado.

En la época de la esclavitud
También sirvió de mensaje
Para alerta a los que llegaban
De las fieras salvaje
Que le marcaban la piel
Sin importarle su linaje.

En África y en palenque
Los turbantes son símbolo de libertad
De posición social
De acuerdo con su estilo y colorido
Se lucen con cada uno de sus vestidos.

El turbante es, para Solmery Casseres, uno de los elementos culturales principales de la afrocolombianidad.⁷⁸ En la última estrofa de este poema destaca el vínculo de esta tradición de Palenque con África y en la primera y en la antepenúltima estrofa enfatiza su vinculación con el espacio sagrado. Justamente debido a que entre las palabras “espacio” y “sagrado” se establece una rima asonante, podemos considerarlo como el refuerzo de la idea de Palenque como un lugar de una espiritualidad excepcional, y del turbante como un legado directo de las diosas africanas. Vale la pena prestar atención al verso “De ojos claros como la luna”: es una paradoja un tanto irónica, puesto que el color claro normalmente no se asocia con la corporalidad de las mujeres negras, pero aquí la cualidad de lo claro se compara a la luna, que

⁷⁸ Lo expresó en la entrevista realizada por la autora del presente trabajo en Cartagena de Indias el 4 de junio de 2023.

se vincula con lo sagrado, con las diosas femeninas y con la sabiduría femenina. La figura de la abuela también simboliza la sabiduría femenina, la solidaridad entre las mujeres y el papel de las mujeres en transmitir la tradición y en la construcción de la identidad.

En este contexto se puede leer la palabra “diosas” como apoteosis a las mujeres negras: otra subversión de lo blanco-masculino-cristiano. Asimismo, es otro aspecto de visibilizar -nos servimos de nuevo de las ideas de Alicino (2023: 58, 70)- el papel de la mujer en la construcción de la identidad y de la agencia del cuerpo (femenino), así como motor del desarrollo social, en este caso su participación en el cimarronaje: tanto los peinados como los turbantes servían, ya lo dijimos, como código secreto de comunicación entre los cimarrones para indicarles los caminos de huida y los espacios seguros. La exaltación de los referentes femeninos tiene otro objetivo más: frente a la gran figura masculina mitificada, Benkos Biohó, se trata de recordar también la imprescindible participación que tuvieron las mujeres en la lucha por la libertad.

Son muy importantes los versos: “De las fieras salvaje / Que le marcaban la piel / Sin importarle su linaje”: esto es un recordatorio de que la esclavitud arrancaba a los africanos de unas estructuras sociales fijas, en las que también existían jerarquías, y varios -como, según el mito popular de Palenque, Benkos Biohó- pertenecían a la nobleza. Esta idea se refuerza en una de las estrofas del poema *Palenque* (2021a: 88-89):

[...]

No, no de África
No vinieron esclavos, ni esclavas
Eran gente libre y pudientes en sus reinos
De sabiduría innata como las brisa
Del valle que se pierde en la lejanía
Y si tu no lo sabías
Eran rey, reina, príncipe y princesa
Que tenía el mando en sus tierras.

[...]

Es como un llamado contemporáneo a la rebelión similar a la de Benkos Biohó para reivindicar las raíces, la sabiduría y la tradición propia, que durante muchas décadas fueron silenciadas. Por este motivo es la poesía de los palenqueros la que tiene un potencial particular en la reivindicación de los discursos afrocolombianos: pueden servirse del mito muy potente sobre Benkos Biohó para enfatizar la lucha por el reconocimiento. Frente a este mito del

heroísmo masculino la poeta-mujer añade múltiples aspectos de la perspectiva femenina para oponerse a la invisibilización de la mujer.

Es, asimismo, la resaltación de lo sagrado y de la idea de que el verdadero legado de origen africano es la posición social privilegiada (con Benkos Biohó como modelo mítico) y el llamado a reclamarlo. También aquí “el yo poético resiste y redescubre sus raíces y la mujer está lista para construir una nueva identidad” (Alicino 2023: 65): se trata de un aporte de la perspectiva femenina en la construcción de la identidad colectiva.

La reflexión sobre las raíces se da en el poema *La diáspora africana* (2021a: 77):

Hoy disque somo la minoría
Cuando eso no es verdad
De África arrancaron reinos enteros
Con troncos y raíces
Adonde están mis gentes
Que se hicieron.

A dios África
A dios mis tierra
A dios mis gentes
La diáspora africana
Siempre estará presente.

Me raptaron de la entraña de África
Con los ojos vendados me trajeron
A un mundo diferente, triste y vacío
A luchar y a trabajar
Que nadie quiere recordar.

Se perdieron mis derechos
Se perdió mi libertad
Se perdió mi nombre y mis apellidos
Quien me lo recuperara.

A dios África
A dios mis gentes
A dios Yemayá
A dios changó
Junto con ustedes
Logramos la libertad.

Este poema parece tener dos voces líricas que acaban diluyéndose uno en el otro. La de la primera estrofa parece hablar desde la perspectiva contemporánea, puesto que hoy todavía se habla de minorías étnicas. Asimismo, es muy relevante la reaparición de la metáfora del desarraigo (“troncos y raíces”), similar a la de Uriel Cassiani. El poema se refiere al desarraigo de las personas secuestradas de África y la voz lírica de la primera estrofa sugiere que esas raíces fueron trasplantadas al continente americano, y reivindica la necesidad de

visibilizar a grupos tan relevantes para la formación de la sociedad -el postulado de Zapata Olivella-.

En la siguiente estrofa la voz lírica cambia y parece un esclavo o una esclava que se despide de su tierra de origen y subraya la resistencia al orden colonial (“La diáspora africana / Siempre estará presente”). Sin embargo, “a dios” no es sólo una despedida⁷⁹, sino, sobre todo en la última estrofa, encomendarse a los dioses para lograr la libertad: la espiritualidad se convierte aquí en un punto de referencia y de resistencia. En un sentido más amplio, adherirse a la tradición propia es un remedio a la opresión y a la discriminación. Las dos voces líricas se fusionan para recordar que es preciso deconstruir los procesos de la invisibilización y para eso es preciso apoyarse en lo que ha quedado de los elementos de origen africano (siempre modificados por el colonialismo y la transculturación). En el último verso se enfatiza el tema de la diáspora, de la tradición ancestral africana, en un esfuerzo que ya no se queda anclado a un pasado idílico, sino que se mueve hacia el futuro (Alicino 2023: 66). El deseo de la libertad en el último verso puede referirse tanto a la rebelión de los cimarrones como al deseo contemporáneo de encontrar las formas de la expresión propia. Según apunta Durán Duarte: “La construcción de la memoria y la identidad se representa como la búsqueda de la validación, pues es por medio de esos procesos que se escenifican las voces de la clase subalterna (2022: 16).

En otro poema, *África me llama* (2021a: 102-103) también encontramos un esclavo como voz lírica y también con referentes contemporáneos:

Soy tu hijo África
Me críate con orgullo
En tu vientre embraveció
Escuchando el rugir de los tambores
Y los cantos armonioso de los orishas
Donde todo era felicidad.

África me llama
En medio del castigo del látigo
Y de la huella de la carimba
en mi cuerpo
que acabó con mi inocencia.

África me llama
Orgulloso me siento de ser tu hijo
Porque luce en medio de la candela
Por mi libertad y la de los míos

⁷⁹ Si bien en la versión española del poema se emplea la escritura por separado, “a dios”, lo cual establece la relación entre la despedida y la encomendación a Dios, en el poema en palenquero en todos los versos se emplea “la palabra “arió”, que es la fórmula de despedida.

Que al escuchar el rugir de los tambores
Despertaron de su trágico sueño.

África me llama
Los cantos del lumbalú
Se escuchaba
en medio de la empalizada
Recordando a los que se fueron
Con los orisha pa' el cielo

África me llama
En mis pensamientos afloran
Los recuerdos de mis ancestros
Que andaban libre como el viento
Y de aquella vive en mi corazón
Como el mejor tesoro
Que me regalo papa Dios.

La voz lírica parece un cimarrón de Palenque (al que se refieren las palabras “empalizada” y “lumbalú”) que desea reconectarse con su continente de origen, que idealiza (“Donde todo era felicidad”). Sin embargo, el repetitivo verso “África me llama” (mediante el “rugir de los tambores”) parece simbolizar cierto despertar de la consciencia: invitación, una vez más, de redescubrir las raíces para apoyarse en ellas. La voz lírica de la última estrofa puede interpretarse perfectamente como un esclavo que guarda la consciencia de la libertad de sus antepasados en África, pero también como un palenquero o una palenquera contemporáneo o contemporánea que reflexiona sobre la libertad de los cimarrones en Palenque. Esto enfatiza la comparación de la lucha actual por el reconocimiento de los aportes de los afrocolombianos con la rebelión de Biohó. En ambos casos es la redignificación del ser negro al llamar la atención a los valores positivos (libertad, valentía o, como en el poema sobre el turbante, la procedencia noble) que acompañaban a los cimarrones además de la condición de víctimas. Por tanto, aquí tenemos que ver con la propuesta de aferrarse a estos valores frente a la victimización para “alejarse de una condición de subalternidad” (Alicino 2023: 70). Es una idea a la que recurre también Mirian Díaz, cuyos versos analizamos más adelante, en el poema *Por algunos silencios* (Mina Aragón [ed.] 2022: 155) en los versos: “¡África duerme!” [...] – “¡África despierta!” [...] – “África me clama / África me llora / África me llama”: una prueba a favor de la tesis sobre la repetición temática.

Solmery Cásseres se refiere no sólo a los elementos de la corporalidad, sino también busca arraigar la identidad a las tradiciones de Palenque, reforzando siempre el papel femenino:

El ritual del lumbalú

Rituales inmemorables de los muertos
Que acompañan su partida
Pa' kasariambe
melancolía infinita
que arropa el alma
canta la Lú, toca Batata
que suenen los sones de África.

Lumbalú ritual para los muertos
Abrazado de leco sonoro
Y el canto del cajamba
Que invita a las mujeres
A teñir su pollera de negro
Durante las nueve noches de velorio.

Lumbalú ritual acompañado
Con el ritmo de los tambores
para invocar a Eleguá
Orisha del camino
E intermediario
Entre los vivos y los muertos
Que permite abrir el camino
Hacia la morada de los ancestros.

Lumbalú, lumbalú
El baile de los muertos
Acompañado de sexteto y bullerengue
De pañuelos blancos y negros
Que enjuagaban el olor de las velas
El llanto de las palenqueras
Y el canto de las brujas
Que se confundían con los rezos. (2021a: 65-66)

La palabra “inmemorable” señala una tradición tan arraigada que sus orígenes se han borrado, lo cual equivale a la definición antropológica de ritual. “Kasariambe” en palenquero significa “cementerio”. La palabra “melancolía” se refiere a la etimología del nombre *lumbalú*, que, según Solmery Cásseres (2023: 143) proviene de la lengua kikongo de “lumbulu” donde “lu” es prefijo de la clase nominal y a “mbulu” significa “melancolía. La Lú en el siguiente verso es el nombre de una de las rezanderas, María Luz Valdez Julio (Cásseres Estrada 2021b: 123) y se vincula con el nombre del ritual: se usa en el poema para destacar la participación de las mujeres en la tradición espiritual.

“Batata” es Paulino Salgado Valdez (1927-2004), percussionista que se hizo famoso en el nivel nacional tocando con la reconocida cantante folclórica Totó la Momposina, quien, recordemos, se volvió un personaje emblemático para el pueblo porque era responsable de tocar el tambor *pechiche* en los velorios. “Leco” significa grito o llanto y “llorar a leco” es

una manera de llorar a la persona muerta. El canto del pájaro cajamba, recordemos, anuncia la muerte. El sexteto y el bullerengue son nombres de géneros musicales que se originaron en Palenque y acompañan a los rituales del velorio. Las dos últimas líneas aluden al sincretismo cultural: los cantos ya son inseparables de la tradición católica. La palabra “bruja” se usa en el sentido positivo para subvertir el orden patriarcal: en el pasado las brujas eran incómodas para el patriarcado porque poseían cierto conocimiento, también espiritual, que las convertía en independientes y muchas veces en autoridades o personas imprescindibles (por ejemplo parteras o curanderas con conocimiento sobre las hierbas medicinales). Por lo tanto, a la palabra “bruja” se le atribuyó el valor negativo para disminuir los aportes de las mujeres. En este momento son reivindicados, lo cual equivale a la idea de visibilizar la historia desde las posturas feministas de Laura Alicino (2023: 70). Se puede, por tanto, leerlo como una muestra del feminismo vinculado con el territorio local.

Lo confirma el siguiente poema, *Mujeres de voces ancestrales* (2021a: 69-70):

Mujeres de voces ancestrales
De garganta de oro
De canto fino
Como el rocío de madrugada
Que rompe la tranquilidad de la noche
Sustraído del cofre
De su memoria africana
Que dejaron huellas imborrables
En nuestros corazones.

Graciela con el toque mágico de su tambò

Dolores con sus cantos ancestrales
Agitaban sus polleras
Al son del lumbalú, sexteto y bullerengue
Al compa del tambó pechiche
Que lloraba por dentro.

Mujeres de voces ancestrales
Que crecieron
En medio de la dinastía del tambó
En medio de la marimba y el bongó

En medio de danzas africanas
Y cantos ancestrales
Que la inspiraba a cantarle
A los reinos del Congo y Angola.

Mujeres de voces ancestrales
Las reinas del palenque libre
De Benko Bioho
Con sus cantos gloriosos

Conservaron innata su cultura
En toda la nación.

Hoy Dolores y Graciela
Juntas reposan en el valle de la eternidad
se fueron pa' no gobbé
je, pechiche
je, tambó
como ellas no hay dos.

Las repeticiones en los inicios de las estrofas refuerzan la apoteosis de dos rezanderas. Graciela Salgado Valdez (1930-2013) fue hija de 'Batata' y la única mujer de la familia que tocaba el tambor (Cásseres Estrada 2021b: 130), una de las primeras mujeres en tocar el *pechiche*. Dolores es hermana de La Lu, Dolores Valdez (1912-1993), quien también tocaba el tambor y era conocedora de los bailes y géneros musicales de Palenque (Cásseres Estrada 2021b: 123). En la penúltima estrofa se refuerza el papel de las mujeres en la conservación de la tradición. El tambor, la marimba y el bongó son, por supuesto, instrumentos de origen africano y "los reinos de Congo y Angola" se refieren a los nombres de estos países conservados en un canto tradicional *Juan Gungú* en los versos: "Chi ma nkongo / Chi ma nluango" ("Soy de los congo / soy de los loango", Maglia y Moñino 2015: 363). Se traen a la luz justamente estas dos rezanderas porque tocar el tambor no era una función frecuente para las mujeres, sino más bien restringida para los hombres. Cabe observar que no todos los poemas están dedicados a las mujeres: uno de ellos, *El poeta palenquero Sebastián Salgado Cásseres* (2021a: 84-85) está dedicado al poeta y declamador que vivió entre los años 1950 y 2011, políglota y amigo de Manuel Zapata Olivella (Cásseres Estrada 2021b: 184). Se trata de mencionar un personaje notorio del pueblo para unir a los receptores del poema en torno a un referente común, así como lo hizo Uriel Cassiani con Kid Pambelé, con la diferencia de que Solmery Cásseres prefiere destacar a un poeta para reforzar el papel de la literatura en la conservación de la tradición.

No en todos los poemas la voz lírica habla desde la perspectiva de una mujer, pero en la poesía de Solmery Cásseres se enfatizan varios elementos de lo femenino. Por consiguiente, la poeta se inscribe en la tendencia de la propuesta identitaria basada en los elementos de la tradición palenquera afrodescendiente (el lumbalú, la música, el mito de cimarronaje y de Benkos Biohó, el turbante), pero acentúa fuertemente la perspectiva femenina y los aportes en particular de las mujeres negras, inscribiéndose en lo apuntado por Laura Alicino y en la reivindicación antiinterseccional. Es también una propuesta colectiva, como en caso de los poetas masculinos que comentamos, pero con un enfoque muy fuerte en los aportes femeninos

y con un tono de contestación del orden blanco-patriarcal. Se puede observar en Solmery Cásseres la preocupación por la educación en el sentido de la transmisión de la tradición y de los patrones positivos dentro de la familia por parte de las mujeres (madres y abuelas). A pesar de los referentes muy explícitos a África la propuesta de Solmery Cásseres no se relaciona con este continente como punto de referencia directo, sino que África, como en la propuesta de Stuart Hall, es un espacio simbólico de referencia y se trata de la exploración de las raíces en el contexto del territorio local, la cultura de origen en el contexto local que tiene sus raíces en África; una diáspora en el sentido más amplio al que se refería Lao-Montes. Solmery Cásseres recurre tanto al tono militante como a la empatía y a la solidaridad femeninas para reivindicar el papel activo de la mujer en la creación de discursos y en la creación y transmisión de la cultura. Se puede constatar que la reivindicación de las perspectivas femeninas es la reivindicación de todo el territorio y de toda la cultura, recordando lo dicho al respecto por Lamus (2009: 128, citada por: Mendoza Sánchez 2019: 50), y es una respuesta muy precisa a la interseccionalidad.

4.4. Mirian Díaz Pérez (poemas antologados en *Suenan Tambores. Antología poética afrocolombiana*, 2022).

Según su biografía en *Suenan Tambores. Antología poética afrocolombiana* Mirian Díaz Pérez nació “en uno de los palenques urbanos de la ciudad de Barranquilla” (2022: 153), por lo cual se puede comprender que nació en una familia de palenqueros que emigraron a Barranquilla. La autora conoce la lengua palenquera y la incluye en su producción poética; es doctora en Educación y etnoeducadora. Coordinó la antología *Mi lengua vive: poesía contemporánea en tradición lingüística criolla y nativa* (2019, Editorial Tagigo: Bogotá), que incluye también sus poemas. Nosotros recurrimos al análisis de sus escritos antologados en una antología muy reciente, *Suenan Tambores* (2022).

En algunos poemas de Mirian Díaz destaca el elemento femenino, pero lo más interesante de su poesía es que recurre a unas formas métricas más fijas. Si bien en los poetas comentados anteriormente se ha podido observar una gran diversidad métrica, la regularidad de los versos aparecía sólo en algunas estrofas, sin que sea posible observar unos esquemas concretos. En Mirian Díaz podemos observar el uso de la copla, que, según señalaron Maglia y Moñino, se arraigó con una fuerza particular en el Caribe colombiano (2015: 417-418). La copla es una estrofa de cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima asonante en versos pares y sin rima en los impares (Estébanez Calderón 2001: 216). Maglia y Moñino observan

que “[e]n el caso palenquero, llama la atención la adopción supersincrética de las coplas y décimas tradicionales hispanodiaspóricas al lenguaje [...]” (2015: 418). En este sentido Mirian Díaz se inscribe en lo expresado por Lima Santos respecto a la obra de Zapata Olivella: se trata de apoderarse de las formas textuales del antiguo colonizador para subvertirlas (2015: 172-173) y proponer un punto de vista propio mediante ellas. Como apuntó Doris Sommer:

El trabajo de los escritores depende de poder arrebatar cierta dosis de libertad para moldear el material existente y transformarlo en otra cosa. Los escritores creativos no reconocen simplemente el mundo tal como es y ha sido: intervienen sobre el mundo con su aporte. fresco que abre nuevas estructuras de sentimientos y pensamientos. Los artistas, en este sentido, no son víctimas, sino sujetos en el sentido cabal de quienes hacen una contribución al mundo, entendido como un proyecto en plena elaboración. (2018: 386).

Es, por tanto, otro ejemplo más de la antes mencionada tendencia a desvincularse de la victimización de los sujetos afrodescendientes y, en vez de eso, subvertir las formas bien arraigadas en la tradición textual para la expresión cultural propia. Empecemos por ver el poema *Caseras y rodillero* de Mirian Díaz (2022: 165):

Ese sol alebrastao’
que reposa en mi ponchera
salgan todas las caseras
que llevo pescao ahumao

Llevo bollo de mazorca
de queso, de angelito
y para endulzar la vida
también llevo caballito

Para mi caserita
llevo manteca negrita
para la que a su hombre espera
aquí le traigo la estera

¿Qué tiene mi caserito?
parece que es mal de ojo
déjeme que lo santigüe
y lo bañe co hinojo.

Que se murió mi casero
llórelo con gran virtud
y si usted no sabe hacerlo
yo le pongo un lumbalú.

La voz lírica del poema es una mujer palenquera que no sólo es vendedora de alimentos⁸⁰, sino también posee conocimiento sobre las hierbas medicinales y sus propiedades mágicas; además, sabe conducir el ritual de lumbalú, por lo cual se puede suponer que es también rezandera. Se trata, por lo tanto, de destacar el rol imprescindible de la mujer en la comunidad como la que aporta sustento económico a su familia, pero también posee un conocimiento de la tradición y también de la medicina tradicional, es decir, aspectos esenciales para la supervivencia de la comunidad. Las palabras “caserito” y “caserita” se refieren aquí a los clientes habituales. La manteca negra es un referente exclusivo de Palenque: es una manteca similar a la manteca karité de origen africano, elaborada en Palenque del árbol de corozo⁸¹, que las mujeres utilizan para los fines cosméticos, sobre todo para elaborar los peinados, pero también puede usarse para tratar algunos problemas dermatológicos (Suárez Riviera 2020). La penúltima estrofa hace referencia a las supersticiones acerca de la mala suerte causada por “mal de ojo”, que, según las creencias tradicionales, es necesario remediar con hierbas adecuadas. La voz lírica del poema parece poseer el conocimiento polifacético y ser vendedora de diferentes productos, por lo cual se muestra como una persona de confianza, a la que se puede recurrir para resolver necesidades muy diversas.

La forma métrica subraya la importancia de la mujer para la comunidad y, asimismo, las rimas inestables pueden indicar cierto tono de rebeldía en contra de la invisibilización de la mujer a pesar de sus aportes. El poema recurre a la copla octosílaba, pero con rimas muy diversas: en la segunda y en la penúltima estrofa riman sólo los versos pares, en la primera estrofa encontramos rima abrazada (esquema ABBA), en la tercera estrofa, el esquema AABB y en la última, rima cruzada ABAB. El octosílabo es el verso más antiguo de la poesía española y podría considerarse que Mirian Díaz recurre a él para subrayar que expresa un conocimiento ancestral, pero de una comunidad de orígenes africanos, con lo cual presenta su propia tradición, introduciendo, a la vez, la diversificación de las rimas para subrayar la diferencia y la independencia. Doris Sommer ve la “atención estratégica en las decisiones literarias formales como oportunidad para ejercer autoridad” (2018: 382), es decir, se trataría de apoderarse, nuevamente, de una forma tradicional para exponer la tradición cultural propia.

⁸⁰ Un bollo de mazorca es un alimento típico de la costa Caribe colombiana: masa muy espesa de maíz envuelta en hojas de maíz. Este producto se calienta en agua hirviente y se come después de quitar las hojas. El bollo de mazorca es normalmente de maíz amarillo y el de queso lleva queso costeño. Angelito es un tipo de bollo con masa de maíz blanco con coco y anís. Caballito es un dulce de papaya con azúcar y se denomina también cabellito porque a veces tiene forma de hilos.

⁸¹ Árbol de la familia de las palmeras.

Un procedimiento parecido se puede observar en el poema *La muerte de Ebaristo*⁸² (2022: 164):

Catorce velas alumbran
a santa Ana y Jesucristo
el Palenque está de luto
ha muerto el viejo Ebaristo

Anoche el difunto Chema
lo llamaba con enfado
le ofreció una mazamorra
trago e' ñeque⁸³ con pescado

Ebaristo en su agonía
de todos se despedía
a su hermana Encarnación
en su llanto se le oía:

I a ten pondonó ngande
ma numano mi a lungá
rioso a ten ke jarriá ku ele
pa e nu saí a makaniá

Réquiem eterno Ebaristo
requiem allá en tu Palenque
que Dios devele su rostro
*para que tu alma se aliente*⁸⁴

Este poema trata de la muerte de Evaristo Márquez Gutiérrez (1939-2013), un actor palenquero y fundador de una escuela de actuación en Palenque (Cásseres Estrada 2021b: 124), por lo tanto, un personaje respetado por el pueblo al que recurre la autora para intentar unir a su comunidad en torno a un referente cultural en común, así como lo hicieron Uriel Cassiani y Solmery Cásseres. Se pueden interpretar aquí muy claramente las creencias de Palenque vinculadas con los difuntos. En la primera estrofa se mencionan las velas encendidas a los santos católicos después de la muerte de alguien. Los versos: “Anoche el difunto Chema / lo llamaba con enfado” se refieren a la creencia de que los antepasados muertos aparecen para anunciarle a alguien su muerte, como lo pudimos observar también en el poema de Uriel Cassiani *Camino de girasoles*. El personaje del que trata el poema, Evaristo, presentía su muerte, según la creencia relatada por nosotros en el apartado sobre las costumbres funerarias de Palenque. El poema es también una copla octosílaba y en la mayoría de las estrofas riman

⁸² Ortografía original.

⁸³ Ñeque: bebida alcohólica elaborada con base en caña de azúcar, típica de Palenque, servida en las fiestas y los eventos sociales como los velorios (Arango Correa 2022).

⁸⁴ La cursiva es de Mirian Díaz.

sólo los versos pares. La ruptura de este esquema se produce en la penúltima estrofa, la única de este poema escrita en palenquero: no es casualidad que en esta estrofa no haya rimas (aunque sí se mantiene el octosílabo): se trata de subrayar la independencia y la diferencia de la cultura propia, que quiere subvertir los sistemas (también textuales) impuestos.

Un procedimiento parecido se puede observar en *Ritual fúnebre* (2022: 162-163):

Por las calles de Palenque
bajo un gran sol que la abraza
entre llantos y lamentos
va la negra Nicolasa

Sus lágrimas van cantando
ese lumbalú africano
claman eco de tambores
para llorar a su hermano

Con sus ojos de agua viva
Canta y baila Nicolasa
pilones⁸⁵, ñeque y tabaco
llevan amigos a casa

Y la negra Nicolasa
las nueve noches rezó
por el alma de su hermano
que la muerte se llevó

Y lloraba Nicolasa:

*Hermanito mío*⁸⁶
ya se murió
santo del día lloro yo

El que iba pa'l monte
ya se murió
santo del día lloro yo

Ay que lloro yo, lloro yo
Santo del día lloro
¡hermanito mío, hermanito mío!

⁸⁵ Pilón: “instrumento artesanal de madera utilizado para limpiar el arroz, moler el maíz y macerar las raíces farináceas, los ajos y demás alimentos” (Cásseres Estrada 2021: 173). Es parte de la utilería en el baile de las pilanderas: “una danza de carnaval en la cual los bailarines usan como parte de su coreografía el pilón o mortero para majar el maíz o el arroz” (Fundación BAT Colombia 2024). “Las mujeres que pilan el arroz o el maíz cumplen una especie de rito alrededor del mortero, bailando al ritmo de puya con movimientos frenéticos de hombros y caderas, y una ligera inclinación del busto y la cintura, producida por el esfuerzo que hacen al imitar la acción de pilar” (Asociación Cultural Palenque Danzas Folclóricas, sin fecha). Puesto que el verso “santo del día lloro yo” y las pilanderas como parte del lumbalú aparecen también en el poema de Solmery Cásseres *El canto de las pilanderas* (2021a: 92-94), podemos comprender que este baile forma parte de los rituales funerarios. Es, al mismo tiempo, otro ejemplo más de la repetición temática entre las autoras.

⁸⁶ La cursiva es de Mirian Díaz.

Hermanito mío
donde estás tú
exclamaba Nicolasa
en su ardiente lumbalú
numano mi, onde bo a ta
ri ma nboso Nikolasa e lo ke enú ta kuchá

Es otra copla octosílaba con rimas pares en la mayoría de las estrofas, pero la ruptura se produce cuando se introduce el estilo directo: aparece el personaje presentado en el poema, Nicolasa, como la voz lírica y se citan las palabras con las que llora a su hermano. Puede tratarse del canto típico del lumbalú o de la costumbre de “llorar a leco”; por lo tanto, una vez más de la ruptura con la versificación regular para introducir la tradición propia. Los dos últimos versos escritos en palenquero no tienen rima o regularidad métrica, igual que la estrofa en palenquero en el poema comentado anteriormente. Cabe observar las tradiciones y creencias funerarias que se mencionan en el poema: en la tercera estrofa la solidaridad de los vecinos, que ayudan a preparar el entierro y el velorio, y en la siguiente las oraciones del velorio, que deben durar nueve noches.

En el poema *Soy* (2022: 158) también se recurre a la versificación regular:

Soy Africana, soy colombiana
soy de Palenque, soy de Malí
yo soy Mandinga, yo soy Bantú
soy de los Nubios, Carabalí

Yo soy Masai, soy de Nigeria
de Mozambique, Santo Tomé
soy de los Dinka, soy Lucumí
yo soy Yoruba, soy soninké

soy marimba, soy guasá⁸⁷
yo soy los tambores ewe⁸⁸
soy kashakas⁸⁹ y gokonque
soy djembé⁹⁰, yo soy likembe⁹¹

La voz lírica se identifica como colombiana, pero también como afrocolombiana: reivindica la diversidad de etnias africanas que contribuyeron a las culturas del país. Con esto se expresa la idea de la diáspora transnacional, siempre en términos de Stuart Hall, es decir, reclamar

⁸⁷ Guasá: instrumento de percusión característico sobre todo de la costa pacífica colombiana. El sonido es producido por las semillas en el interior del instrumento.

⁸⁸ Ewe: etnia de Ghana, Togo y Benín. Su rítmica tradicional ha influido en la música afrocaribeña y en el jazz.

⁸⁹ Kashakas: instrumento musical similar a las maracas, pero de dos calabazas conectadas con una cuerda.

⁹⁰ Djembé: tipo de tambor con base estrecha y la parte superior más amplia.

⁹¹ Likembe: instrumento compuesto de una caja de madera y elementos de metal que producen el sonido.

África como una influencia y no un origen directo. Las primeras dos estrofas, en las que se enumeran las etnias africanas, son decasílabas. Este tipo de verso se empleaba en el barroco, entre otros, en estribillos de tipo popular (Quilis 1984: 65), lo cual parece corresponder al carácter del poema de Mirian Díaz, en el que no se emplea un vocabulario muy complejo; sirve para exponer el contenido con palabras sencillas, enfatizando la forma. Puede interpretarse esto también como referencia a los versos del mencionado antes canto tradicional *Juan Gungú*: “Chi ma nkongo / Chi ma nluango” (“Soy de los congo / soy de los loango”, Maglia y Moñino 2015: 363). En la última estrofa, en la que se pasa a enumerar los instrumentos musicales procedentes de África, la métrica pasa al octosílabo: es una aceleración del ritmo para establecer una relación con los instrumentos de percusión. Se trata, por tanto, de destacar los elementos culturales de origen africano mediante el ritmo.

En el poema *Sapokusuela*⁹² (2022: 157) Mirian Díaz llama la atención al problema del desarraigo de las personas secuestradas de África de sus jerarquías sociales establecidas, tema que destacaba en los versos de Solmery Cásseres, y se refiere a la rebelión de Benkos Biohó:

¡Eres Pepe!
soy Okeke
¡Tú, Felipe!
yo soy Ubo
¡Tú, Fernando!
soy Okoro
y tú... y tú... ¡Tú eres...!
¡I a sendá ma moná Luango!
¡Yo soy el hijo del rey!
no me bautices de nuevo
devuélveme a mis abuelos
que de ellos saber yo quiero
anhelo volver a África
la tierra de mis ancestros
I a se sóngoro kosongo
soy Biohó, Guinea Bissau
I e lungumbe simankongo
negro sóngoro sorongo

Los primeros seis versos del poema expresan la práctica de imponerles a los esclavos africanos los nombres españoles. El uso de signos de exclamación no es accidental: refuerzan los versos en los que el colonizador impone los nombres mediante la forma “tú”. Los versos en los que los africanos defienden sus verdaderos nombres (“yo soy”) no llevan signos de exclamación para subrayar que fueron culturas sometidas a la otra, que durante mucho tiempo fueron

⁹² Según el diccionario de Solmery Cásseres “sapokusuela” significa “persona pobre” (2021b: 184).

silenciadas y no tuvieron suficientes posibilidades de expresarse. Estos primeros seis versos son cuatrísílabos. El ritmo acelerado que construyen se vincula con la violencia de parte de los colonizadores. A partir del séptimo verso la versificación cambia a octosílabo y aparece un momento de duda y de tensión expresada por puntos suspensivos (“y tú... y tú... ¡Tú eres...!”), que también puede interpretarse como la victoria (temporal) del colonizador (sigue imponiendo nombres mediante el “tú”). Durán Duarte afirma respecto a este poema:

es precisamente este ritmo el que se representa en el poema, pues con un sonido, en el caso del poema en palenquero, al ser acompañado por un tambor lleva las melodías de fondo de la enunciación. Esta musicalidad rítmica se construye desde los elementos culturales, partícipes de la tradición sincrética del pueblo. (2022: 81).

En el siguiente verso hay una ruptura: emerge Benkos Biohó como voz lírica y reclama su identidad en lengua palenquera. Este verso y el siguiente, en el que la voz lírica reclama su procedencia noble, van acompañados nuevamente de signos de exclamación, que simbolizan la rebelión de Benkos Biohó. En los últimos versos del poema la ruptura con la cultura del colonizador es definitiva mediante el uso del palenquero.

Mirian Díaz escribe también en verso libre: es la característica de la mitad de los 12 poemas antologados en *Suenan tambores*. En el poema *Muertos en pandemia* (2022: 166) advierte sobre la amenaza de la pérdida de las tradiciones:

*Ma luchingá kandilo a sendá flende epejuelo bo⁹³
ma kumbri ri lungao a taí balentiela solifi Kulendo tra nblisa
sí*

El ocaso gris se posa frente a tus ojos
las campanas de la muerte corren tras tus últimos suspiros

*Ma sibalunga ta juínku ueye trite
sin moná rioso minando bo nda ndrukú a ma sankolé ke ta
lungá*

sin ma trilingo abemaría ri ma kambindante ri tiela
El alma huye con pasos tristes
sin la mirada de los ángeles que ofrecen los últimos sorbos
de vida
sin las tres avemarías de la rezandera del pueblo

*ma lumbalú a ta pelé
sin ma chepa prieto ri pilandera
sin ejpegma plendío pu ma kutre ri tabongó*

El ritual de los muertos se extravía
sin las faldas negras de las pilanderas
sin las velas encendidas por el alma de los infantes

⁹³ Las cursivas son de Mirian Díaz.

*Ma último luchingá ri mueto a ta juí
ku toke ri ma batá nu
ku guapiriao musulé nu
ku sinda prieto ri ma iyá ri paso nu*

La última noche de velorio se diluye
sin el repique de los tambores
sin el llanto de las brujas
sin la cinta negra de las comadres

*Andeno lengué ke I takí
Ku nbrocha ri epejuelo juíndo
I ta pindá ma losendo ri kolao bo,
Puedes ir en paz; mientras tanto,
yo, con el pincel de tu mirada ausente
pintaré los colores de tus recuerdos*

Este poema trata de la interrupción de la celebración de los velorios en Palenque a causa de la pandemia de covid-19 y las normativas de distanciamiento social, pero puede leerse como una advertencia frente a la pérdida de la identidad palenquera a causa del deterioro de las tradiciones. El intercambio de versos en palenquero con los versos en español simboliza la lucha por la conservación de la lengua y de la tradición. Es otro ejemplo de repetición y redundancia, puesto que las referencias a las “brujas” y a las faldas negras de las mujeres aparecen también en el poema sobre lumbalú de Solmery Cásseres: las autoras se inspiran una en la otra para lograr más impacto mediante la repetición temática. Es significativo que se perciba la inspiración sobre todo de las mujeres entre sí: puede comprenderse esto como una muestra de solidaridad para reforzar los temas a reivindicar desde la perspectiva femenina. En la poesía de Mirian Díaz es donde más se percibe el enfoque en la forma fija del poema para modificarla y así introducir la ruptura con los discursos que han invisibilizado a las comunidades afrocolombianas.

Podríamos constatar que los cuatro autores comentados responden a una propuesta identitaria en común: en la contemporaneidad los autores y las autoras afrocolombianos y afrocolombianas tienden a recurrir a la repetición temática, el ritmo, la rima y la oralidad para llamar más la atención sobre sus preocupaciones socioculturales. Son obras reiterativas en el uso de las mismas imágenes y símbolos culturales de Palenque, y están en la relación una con la otra, como en muntu o en . En este sentido todos los autores se vinculan con las propuestas identitarias de autores como Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo y Stuart Hall: se enraízan en su territorio local para ser los portavoces de su propia historia no sólo para conservar su tradición, sino también para contársela al mundo. Se refieren a África, pero no

se consideran como una diáspora relacionada directamente con este continente, sino más bien en una diáspora en el sentido local: que ha conservado las huellas de africanía (en las palabras de Nina de Friedemann). Los poetas sienten la necesidad de explorar y reafirmar su diferencia mediante unos referentes locales. La identidad-rizoma en su caso consiste en que la influencia de África es indirecta, pero indudable: existen las metafóricas raíces submarinas de Glissant y de Benítez Rojo (transatlánticas, como lo expresaría Paul Gilroy) que mediante los hechos históricos conectan a los palenqueros contemporáneos con el continente al otro lado del Atlántico.

Los autores y las autoras aprovechan su particular lugar de enunciación para ejercer influencia mediante la poesía y apelar a la consciencia colectiva, recurriendo a estrategias diferentes. Mientras Uriel Cassiani Pérez enfatiza en tema de la memoria y el desarraigo (presente también en Solmery Cásseres Estrada) y recurre a la estética de la poesía lírica para centrarse en los objetos cotidianos y así apelar a la consciencia colectiva, Rubén Hernández Cassiani presenta una propuesta pedagógica muy bien pensada mediante una poesía social, reiterativa en lo que concierne a las rimas para enfatizar sus temas de interés. En las poetas palenqueras, por su parte, encontramos el énfasis en la importancia de la mujer para su comunidad frente a la invisibilización y la opresión particular. Mientras que Solmery Cásseres de un lado apela a la solidaridad femenina y, de otro lado, recurre a la subversión del discurso racista para combatir la discriminación interseccional, Mirian Díaz realiza la misma ruptura, pero mediante la forma del poema, subvirtiendo las normas textuales que no fueron propias de las culturas africanas que influyeron en la formación de la identidad de Palenque. El hecho de que las obras demuestren similitudes temáticas y sean redundantes es otro ejemplo más de que asumen una identidad rizomática, una red de interacciones en constante contacto con otros, con lo cual también se corresponde el muntu, la consciencia colectiva y la solidaridad en torno a un objetivo: una mayor visibilización de unas comunidades que tienen un potencial cultural y social enorme, sólo hay que aportarles las oportunidades mediante la educación y las posibilidades de transmitir su cultura.

Conclusiones

El análisis de los poemas de los dos autores y dos autoras de San Basilio de Palenque ha demostrado que todos parecen seguir la propuesta identitaria expuesta por, entre otros, de Édouard Glissant, Antonio Benítez Rojo y Stuart Hall. La comparación es válida, puesto que,

si bien los primeros dos, Glissant y Benítez Rojo, consideraban el Caribe como un lugar particular en la geografía del mundo, que puede irradiar sus influencias, los autores y las autoras de Palenque perciben así su pueblo por el motivo de su historia y sus símbolos: el personaje mítico-simbólico de Benkos Biohó y la rebelión de los cimarrones. Los y las poetas recurren a los símbolos de su tradición local no sólo para contar su propia historia mediante la poesía, como postulaba Glissant, sino también para ser una voz y una guía para otros grupos afrocolombianos: aprovechan el reconocimiento y el interés que tiene hoy en día Palenque para ser portavoces de un conjunto de comunidades culturales que durante muchas décadas fueron invisibilizadas. Recordemos que, por ejemplo, en La Guajira (una región de Colombia seca y desfavorecida económicamente) existen comunidades afrocolombianas que han sido expulsadas de sus territorios, a causa de la minería, por ejemplo; si bien en caso de Palenque no es necesario defender el territorio, este asunto sí constituye una grave preocupación para otros grupos.

Los autores y las autoras examinados en este trabajo se arraigan fuertemente en su territorio local, van a la búsqueda de una conexión con sus raíces y recurren de manera reiterada a las representaciones de los símbolos culturales de Palenque: el ritual de lumbalú, la figura de la vendedora palenquera, los personajes emblemáticos y respetados por la comunidad, los bailes, los productos tradicionales o el turbante como una prenda femenina típica; en caso de las poetas mujeres, recurren también al tema de la corporalidad. Las poetas mujeres reivindican el papel imprescindible de la mujer en la supervivencia de las comunidades tanto en época e cimarronaje, como hoy en día, por ser portadoras de la tradición: recordemos lo mencionado sobre el papel un poco más pasivo de los hombres en las familias palenqueras y el hecho de que los rituales de lumbalú los lleven a cabo principalmente las mujeres (una función que implica el conocimiento de cantos y bailes tradicionales).

Para ninguno y ninguna de los y las poetas es un intento de reconectarse directamente con África, puesto que están conscientes de la distancia temporal y de los procesos históricos y culturales llamados transculturación por Fernando Ortiz y criollización por Glissant. Su propósito es arraigarse en su tradición local, palenquera y para contársela al mundo, exponiendo con orgullo una identidad que durante muchos siglos les fue negada a los grupos afrodescendiente y después invisibilizada. El *boom* de la literatura afrocolombiana es un *boom* por la reivindicación: social, cultural y feminista. Los poetas están completamente conscientes de su diferencia, pero también de funcionar en un mundo diversificado y con su poesía buscan establecer las relaciones: la poesía, volviendo a una idea Mircea Eliade, se convierte casi en

un eje o tronco que reconecta lo terrenal con el ámbito de lo espiritual, y de esta manera permite organizar y comprender el espacio de lo humano.

Sigue siendo, por tanto, una identidad-rizoma al modo de Glissant: arraigarse en el territorio propio y tener compromiso con él (los autores, personas con educación superior, poseen más posibilidades y competencias para defender la cultura), pero siempre con la consciencia de que funcionan en un mundo heterogéneo. Cierta tendencia a la radicalización del discurso (por ejemplo, en Solmery Cásseres observamos una especie de racismo inverso) es una reacción iracunda al hecho de que, a pesar de que en muchos casos se hable del progreso de Colombia, no perciban progreso en el cambio de los patrones del racismo, machismo o de la discriminación de las culturas. Si bien las décadas recientes han traído un amplio interés por parte de los investigadores en las culturas afrocolombianas, continúan siendo -muchas veces- perjudicadas a causa de la discriminación interseccional (rasgos físicos-género-estatus social).

Es, siempre, una identidad basada en *being* de Stuart Hall, pero en un permanente *becoming*: la búsqueda se realiza mediante la poesía, que sirve como espacio de conexión e interacción entre los afrocolombianos de diferentes regiones del país (por ejemplo, el Atlántico y el Pacífico). La poesía teje puentes y permite expresarse en torno a las preocupaciones en común; permite también conservar las tradiciones y la lengua palenquera, que estuvo en peligro de extinción a principios del siglo XXI. La cultura difícilmente puede conservarse si se pierde su lengua; puesto que el palenquero no se habla en ninguna otra parte del mundo, el motivo de la preocupación es justificado. La erosión de las formas culturales propias por las influencias excesivas de fuera puede causar inquietud y llevar a los autores a la reflexión sobre sus raíces; también mediante su poesía animan a la reflexión, establecen solidaridad con otras personas afrocolombianas frente a la discriminación, recuerdan que su diferencia puede ser un motivo de orgullo por los valores positivos (valentía, libertad) que acompañaron a los antiguos cimarrones. En este sentido el mito de Benkos Biohó cumple una función positiva, unificadora en torno a valores que pueden ser convertidos en una fuerza de memoria histórica y resistencia.

No todos los medios y no todas las formas escritas permiten este tipo de expresión: en los libros científicos es difícil referirse a los mitos, una novela no siempre permite conservar la oralidad de una manera eficaz y los medios audiovisuales -por ejemplo, los videos en las redes sociales, muy populares hoy en día- a veces pasan desapercibidos entre la multitud de contenidos y de voces. La poesía es un medio ideal: es una forma duradera y a la vez permite representar la oralidad, el lenguaje coloquial y la musicalidad, otra influencia caribeña que

irradia en todo el mundo. Al mismo tiempo, la poesía genera motivos para encuentros (los encuentros con autores y eventos de lectura de poemas abundan, por ejemplo, en la vida intelectual de Cartagena de Indias) y estos encuentros son el espacio más valioso para dialogar, puesto que es mucho mejor dialogar mediante la palabra que mediante un arma.

Se trata, sin duda, de reivindicar la idea de Manuel Zapata Olivella de que las sociedades latinoamericanas están impregnadas de las influencias africanas; que son el elemento inseparable en estas redes de conexiones que son las sociedades y las comunidades. Por tanto, es preciso lograr una representación justa de los intereses de los afrocolombianos en el ámbito de lo nacional, y son, sobre todo, las personas con formación superior quienes pueden ejercer aquí como agentes del cambio. Como apuntó Durán Duarte:

a partir de las experiencias históricas de este grupo de hombres y mujeres palenqueras, se establece la voz de aliento en la búsqueda de políticas equitativas y dignificantes por medio de las prácticas ancestrales, culturales, educativas, de sus saberes espirituales y patrimoniales, con el fin de reafirmar sus luchas de resistencia con las cuales se establecen los parámetros para la configuración de las tradiciones, como eje medular en la re significación de su ser. Y es aquí donde la poesía se configura como un elemento de vital importancia, pues gracias a esta enuncian el mundo a su alrededor. (2022: 89)

Hemos visto también que la poesía afrocolombiana se caracteriza por la redundancia y la repetición sobre todo en lo que concierne a la temática y está en una interacción constante. En esta relación los autores se inspiran entre sí, e incluso repiten versos parecidos. Su obra recurre a la redundancia y a la repetición temática y formal con el objetivo de tomar fuerza y ganar visibilidad. A pesar de que las tradiciones de Palenque ya son visibles y resultan emblemáticas en el plano nacional, todavía falta mucho trabajo social por hacer: de ahí la propuesta fuertemente pedagógica de Rubén Hernández, la reivindicación antiinterseccional y feminista de Solmery Cásseres, la subversión de la forma del poema de Mirian Díaz y la reflexión, muy madura en su reflexión poética sobre el desarraigo, de Uriel Cassiani. Puesto que la historia en el Caribe, como afirmó Glissant, no es lineal (empezó por un desarraigo y choque de culturas), en la literatura afrocolombiana contemporánea parece en este momento circular (como demostró la confluencia de dos perspectivas temporales en varios poemas): la rebelión de Benkos Biohó vuelve a repetirse, pero ya no hay que romper las cadenas físicas, sino, todavía, las cadenas del pensamiento.

Bibliografía

1. Alicino, Laura (2023): “El cuerpo negro de la poesía. Voz y resistencia de las mujeres afroperuanas entre siglo XX y siglo XXI”, *Mitologías hoy*, Vol. 29, pp. 6-73.
2. Arango Correa, Valentina (2022): “E ñeke ri Palenge: el ñeke de Palenque”, *De la Urbe. Laboratorio de Periodismo. Facultad de Comunicaciones y Filología, Universidad de Antioquia*, <https://delaurbe.udea.edu.co/index.php/proyecto-de-clase/item/115-e-neke-ri-palenge-el-neque-de-palengue>, acceso: 06.06.2024.
3. Arrázola, Roberto (1970): *Palenque: primer pueblo libre de América*, Cartagena: Ediciones Hernández.
4. Artel, Jorge (2009): *Tambores en la noche*, Gabriel Ferrer Ruiz [ed.], Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.
5. Asociación Cultural Palenque Danzas Folclóricas (sin fecha): Descripción del proyecto *Así me lo contó mi abuelo*, https://directorio.culturaenlineacali.com/wp-content/uploads/2022/06/applications_2157_1652462613-PROYECTOPARAPRESENTACIONESACTUALIZADO20201.pdf, acceso: 06.06.2024.
6. Barrientos Nieto, Omar (2023): “Independencia de Cartagena: historia del movimiento del 11 de noviembre en Colombia”, *El País*, <https://elpais.com/america-colombia/2023-11-10/independencia-de-cartagena-historia-del-movimiento-del-11-de-noviembre-en-colombia.html#>, acceso: 05.06.2024.
7. Benítez Rojo, Antonio (1989): *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover (N. H.): Ediciones del Norte.
8. Camargo Capador, Oscar Eduardo (2023): *Una aproximación a oraliteratura como expresión artística e histórica* (tesis de grado), Universidad de La Salle.
9. Carini, Sara (2022): “La retórica en la voz poética afrodescendiente. Valoración de la forma en su expresión poética”, *Centroamericana*, 32.1, pp. 83-110.
10. Carpentier, Alejo (1981): “Lo que el Caribe le ha dado al mundo”, *El Correo de la Unesco*, 12/1981, pp. 4-9.
11. Cassiani Pérez, Uriel (2011): *Alguna vez fuimos árboles o pájaros o sombras*, Cartagena de Indias: Pluma de Mompox.
12. Cásseres Estrada, Solmery (2021a): *África me llama*, Cartagena: Editorial Gente Nueva.

13. Cásseres Estrada, Solmery (2021b): *Gramática y diccionario bilingüe palenquero-español*, Cartagena de Indias: Editorial Gente Nueva.
14. Cásseres Estrada, Solmery (2023): *Velorios. El ritual de lumbalú, el baile de los muertos. Palenque de San Basilio*, Cartagena de Indias: Editorial Gente Nueva.
15. Cesairé, Aimé (2006): *Discurso sobre el colonialismo*, Mara Viveros Vigoya, Juan Mari Madariaga [trads.], Madrid: Akal. Publicado originalmente en francés: *Discours sur le colonialisme* (1950), Réclame.
16. Charry Lara, Fernando (2009): “Piedra y Cielo”, *Historia de la poesía colombiana*, en: María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila [eds.], Bogotá: Casa de Poesía Silva, pp. 389-442.
17. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alan (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.
18. Cobo Borda, Juan Gustavo (1988): “El Nadaísmo”, *Manual de literatura colombiana* [varios editores], Bogotá: Planeta, pp. 193-236.
19. Collazos, Óscar (2009): “Nadaísmo”, *Historia de la poesía colombiana*, en: María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila [eds.], Bogotá: Casa de Poesía Silva, pp. 539-576.
20. DANE (2021): *Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. Resultados del censo nacional de población y vivienda 2018*, [en línea]: <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/grupos-eticos/informe-resultados-comunidades-narp-cnpv2018.pdf>, acceso: 05.06.2024.
21. Dash, J. Michael (1998): *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*, Charlottesville: University Press of Virginia.
22. Duncan, Quince (2013): “El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel”, *Revista Comunicación*, 34, vol. 22, N° 1, pp. 4-11.
23. Duncan, Quince (2022): “From Gradualism to Afrorealism in Latin America”, *Sociocriticism*, XXXVI-1.
24. Durán Duarte, Laura (2022): *Poesía y resistencia en San Basilio de Palenque* [tesis de maestría], Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
25. Eliade, Mircea (1999): *Lo sagrado y lo profano*, Luis Gil Fernández et al. [trads.], Barcelona: Paidós. Publicado originalmente en francés: *Le Sacré et le Profane* (1965), Paris: Gallimard.

26. Ellis, Robert (1998): “Reading through the Veil of Juan Francisco Manzano: From Homoerotic Violence to the Dream of a Homoracial Bond”, *Modern Language Association*, Vol. 113, N° 3, pp. 422-435.
27. Enjuto-Rangel, Cecilia, Faber, Sebastiaan y García-Caro, Pedro (2019): *Introduction. Transatlantic Studies: Staking Out the Field*, Transatlantic Studies, Liverpool: Liverpool University Press.
28. Escalante, Aquiles (1954): “Notas sobre Palenque de San Basilio, una comunidad negra en Colombia”, *Divulgaciones Etnológicas*, 3(5), Universidad del Atlántico. Barranquilla, 1954, pp. 207-354.
29. Escalante, Aquiles (1979): *El Palenque de San Basilio: una comunidad de descendientes de negros cimarrones*, Barranquilla: Editorial Mejoras.
30. Escalante, Aquiles (2002): *El negro en Colombia*, Barranquilla: Cátedra de Estudios Afrocolombianos.
31. Estébanez Calderón, Demetrio (2001): *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.
32. Eze, Michael (2013): “Pan Africanism: A Brief Intellectual History”, *History Compass* 11/9, pp. 663–674.
33. Fernández Chaves, Manuel (2021): Manuel Caldeira y la trata de esclavos en el Caribe, 1556-1562, en: *Sometidos a la esclavitud. Los africanos y sus descendientes en el Caribe hispano*, Consuelo Naranjo Orovio [ed.], Santa Marta: Universidad del Magdalena, pp. 47-88.
34. Ferrari, Ludmila (2012): “San Basilio de Palenque (Colombia): un performance de la libertad”, en: *Palenque (Colombia), Oralidad, identidad y resistencia*, en: Graciela Maglia y Armin Schwegler [ed.], Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 57-84.
35. de Friedemann, Nina (1992): “Huellas de africanía en Colombia. Nuevos escenarios de investigación”, *Thesaurus*, Tomo XLVII. N° 3, pp. 543-560.
36. de Friedemann, Nina (1983): “Negros en Colombia: invisibilidad y presencia”, en: M. Zapata Olivella, N. de Friedemann [eds.], *El negro en la historia de Colombia* (cartas del simposio).
37. Fundación BAT Colombia (2024): *Danzas de Colombia*, <https://www.fundacionbat.com.co/danzas.php?IDRegion=3>, acceso: 06.06.2024.
38. García Maffla, Jaime (1988): “Poesía romántica colombiana”, en: *Manual de literatura colombiana* (varios editores), Bogotá: Planeta, pp. 267-302.

39. Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and the Double Consciousness*, London and New York: Verso.
40. Glissant, Édouard (2006): *Tratado del todo-mundo*, María Teresa Gallego Urrutia [trad.], Barcelona: El Cobre Ediciones. Publicado originalmente en francés: *Traité du Tout-Monde* (1997), Paris: Gallimard.
41. Glissant, Édouard (2010): *El discurso antillano*, Aura Marina Boadas, Amelia Hernández y Lourdes Arencibia Rodríguez [trads.], La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas. Publicado originalmente en francés: *Le Discours antillais* (1981), Paris: Éditions du Seuil.
42. Glissant, Édouard (2017): *Poética de la relación*, Senda Inés Sferco, Ana Paula Penchaszadeh [trads.], Universidad Nacional de Quilmes: Bernal. Publicado originalmente en francés: *Poétique de la relation* (1990), Paris: Gallimard.
43. Govea, Marcos y Silva, Marielvis (2017): “Reflexiones en torno a la negritud: lucha políticosocial y reivindicación identitaria”, *Horizontes Filosóficos*, 7, pp. 33-48.
44. Fabro Ramírez, Karen Paola (2018): *Cambios y permanencias en la preparación de alimentos de las mujeres palenqueras: estudio de caso barrio Nariño de Cartagena 1980-1985* [tesis de grado], Universidad de Cartagena.
45. Hall, Stuart (1996): *Cultural Identity and Diaspora* [en línea], <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf>, acceso: 05.06.2024.
46. Helg, Aline (2012): “Oralidad y escritura en la historiografía de los esclavos afrodescendientes”, en: *Palenque (Colombia), Oralidad, identidad y resistencia*, Graciela Maglia y Armin Schwegler [eds.], Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 85-106.
47. Hernández Cassiani, Rubén, Guerrero, Clara Inés, Pérez Palomino, Jesús et al. (2008): *Palenque: historia libertaria, cultura y tradición*, Casa Editorial S. A.
48. Hernández Cassiani, Rubén (2014): *Genealogía de la identidad cultural palenquera y su incidencia en el movimiento social afrocolombiano*, Cartagena de Indias: Casa Editorial Bosque.
49. Hernández Cassiani, Rubén (2021): *Canto celestial como memoria ancestral*, Cartagena de Indias: Master.
50. Hill Collins, Patricia (2002): *Black Feminist Thought*, New York: Routledge.

51. Isidienu, Ifeyinwa y Onyekelu, Ann (2021): “Ancestral Cults in African Traditional Religion: Their Relevance in the Contemporary African Society”, *Journal of African Studies and Sustainable Development*, Vol. 4 N° 4, pp. 117-130.
52. Jiménez, David (2009): “Romanticismo”, en: *Historia de la poesía colombiana*, María Mercedes Carranza y Pedro Alejo Gómez Vila [eds.], Bogotá: Casa de Poesía Silva, pp. 127-178.
53. Kuryla, Peter (2024): “Pan-Africanism”, *Encyclopedia Britannica* [en línea], <https://www.britannica.com/topic/Pan-Africanism>, acceso: 05.06.2024.
54. Lao-Montes, Agustín (2007): “Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana”, *Tabula Rasa*, N° 7, pp. 47-79.
55. Lima Santos, Denilson (2015): “La ancestralidad en el género y lenguaje literarios en *Changó, el gran putas* y *Sortilégio IP*”, *Desde el Sur*, Vol. 7, N° 2, pp. 171–192.
56. Lipski, John (2014): “La lengua palenquera juvenil: contacto y conflicto de estructuras gramaticales”, *UniverSOS* 11, pp. 191-207.
57. Lozano, Betty Ruth (2016): “Feminismo negro-afrocolombiano: ancestral, insurgente y cimarrón. Un feminismo en-lugar”, *Revista Intersticios de la Política y la Cultura*, 9: pp. 23-48.
58. Luis, William (2016): *Juan Francisco Manzano. Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos* [ed.], Madrid: Iberoamericana.
59. Maglia, Graciela y Yves Moñino (2015): *Kondalo pa bibí mejó. Contarlo para vivir mejor. Oratura y oraliteratura de San Basilio de Palenque (Colombia)*, Bogotá: Editorial Pontificia Javeriana.
60. Martín, Carlos (1988): “Piedra y Cielo: ¿qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos?”, en: *Manual de literatura colombiana* (varios editores), Bogotá: Planeta, pp. 87-128.
61. Maza Ávila, Francisco, Jerez Tello, Patricia (2016): *Paso de muertos. Percepción intergeneracional de los rituales fúnebres -velorio y lumbalú- en San Basilio de Palenque*, Cartagena de Indias: ATAOLE.
62. Megenney, William (1986): *El palenquero: un lenguaje post-criollo de Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
63. Mendoza Sánchez, Gilma Johanna (2019): *Las raíces del feminismo negro en Colombia: una caracterización de la perspectiva de feminismo negro de la asociación “Kasimba de sueños” en San Basilio de Palenque* (tesis de maestría), Corporación Universitaria Minuto de Dios.

64. Mignolo, Walter (2006): “El desprendimiento: pensamiento crítico y giro descolonial”, en: Catherine Walsh, Walter Mignolo, Álvaro García Linera [eds.], *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
65. Mina Aragón, William (2022): *Suenan tambores. Antología poética afrocolombiana* [ed.], Cali: Universidad del Valle.
66. Mina Aragón, William (2023): “Manuel Zapata Olivella: reflexiones contemporáneas sobre filosofía muntú, literatura política y trietnicidad latinoamericana”, *Estudios Sociales*, 85, pp. 139-154. <https://doi.org/10.7440/res85.2023.08>.
67. Moreno Cabanillas, Rocío (2021): “Cartas y esclavos: el reflejo del papel de la esclavitud en Cartagena de Indias a través de la comunicación postal en el siglo XVIII”, en: *Sometidos a la esclavitud. Los africanos y sus descendientes en el Caribe hispano*, Consuelo Naranjo Orovio [ed.], Santa Marta: Universidad del Magdalena, pp. 251-270.
68. Mugumbate, Jacob y Nyanguru, Andrew (2013): “Exploring African philosophy: The value of ubuntu in social work”, *African Journal of Social Work*, 3 (1), pp. 82-100.
69. Navarrete, María Cristina (2001): “Cimarrones y palenques en el nuevo reino de Granada”, *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, No. 133, pp. 117-147.
70. Navarrete, María Cristina (2016): “San Basilio de Palenque y el quilombo de Palmares. Paradigmas de resistencia comparables”, en: *Territórios de gente negra. Processos, transformações e adaptações. Ensaio sobre Colômbia e Brasil*, Axel Rojas, Antonio Liberac Cardoso Simões Pires y Flávio dos Santos Gomes [eds.], Belo Horizonte: Editora UFRB.
71. Ong, Walter (2002): *Orality and Literacy*, New York: Routledge. Originalmente publicado en 1982.
72. Ortiz, Fernando (1987): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fundación Biblioteca Ayacucho. Publicado originalmente en 1940.
73. Perea, Fabián (2022): “Literatura del territorio. Mitología, consciencia y producción de la identidad palenquera”, *Bulletin Hispanique*, 2 (Nº 124-2), pp. 51-70.
74. Pérez García, Rafael (2021): “El Caribe y la génesis del mercado negrero atlántico ca. 1518-1540”, en: *Sometidos a la esclavitud. Los africanos y sus descendientes en el Caribe hispano*, Consuelo Naranjo Orovio [ed.], Santa Marta: Universidad del Magdalena, pp. 21-46.

75. Phaf-Rheinberger, Ineke (2010): “Traducir en el espacio criollo: sobre el diálogo Kamau Brathwaite / Édouard Glissant”, en: *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*, G. Salto [ed.], Buenos Aires: Ediciones Corregidor, pp. 45-66.
76. Ponce Arrieta, Roxana (2020): “Múltiples caras fundidas en un solo rostro. Nación y triétnicidad en *El hombre colombiano*”, *Visitas al Patio*, Vol. 14, No.1, pp. 126-147.
77. Prescott, Laurence (2021): *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Originalmente publicado en 1985.
78. Quijano, Aníbal (2014): “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
79. Quilis, Antonio (1984): *Métrica española*, Bogotá: Ariel.
80. Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española* [en línea].
81. Romney, Abraham (2015): “Rhetoric from the Margins: Juan Francisco Manzano's Autobiografía de un esclavo”, *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 45, No. 3, pp. 237-249.
82. Schwegler, Armin (2012): “Sobre el origen africano de la lengua criolla de Palenque (Colombia)”, en: *Palenque (Colombia), Oralidad, identidad y resistencia*, Graciela Maglia y Armin Schwegler [eds.], Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 107-180.
83. Sommer, Doris (2018): “La autoridad de los autores afrodescendientes”, en: Alejandro de la Fuente y George Reid Andrews [eds.], *Estudios Afrolatinoamericanos. Una introducción*, Buenos Aires: CLACSO.
84. Stojkov, Teresa (1996): “Jorge Teillier: The Vocation of a Poet”, *World Literature Today*, Vol. 70, No. 2, pp. 311-315.
85. Suárez Riviera, Daniela (2020): “De las manos de Doña Ana Cañate, la manteca negrita, un tesoro ancestral africano en Colombia”, en: *Buena Gente*, <https://www.buenagenteperiodico.com/main-noticia-id-144>, acceso: 05.06.2024.
86. Todorov, Tzvetan (2000): *Los abusos de la memoria*, Miguel Salazar [trad.], Barcelona: Paidós. Publicado originalmente en francés: *Les abus de la mémoire* (1995), Paris: Arléa.
87. Todorov, Tzvetan (2007): *La conquista de América. El problema del otro*, Flora Botton Burlá [trad.], México: Siglo XXI Editores. Publicado originalmente en francés: *La Conquête de l'Amérique: La question de l'autre* (1982), Paris, Éditions du Seuil.

88. Torres-Saillant, Silvio (2006): *An Intellectual History of the Caribbean*, New York: Palgrave Macmillan.
89. Valero, Silvia (2007): “El poder de definir identidades y (des)proveer de agencia literaria: el caso de los afrodescendientes en Colombia”, *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 20, pp. 103-120.
90. Valero, Silvia (2013): ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones, *Estudios de Literatura Colombiana*, N.º 32, enero-junio, pp. 15-37
91. Valero, Silvia (2015a): “Afroepistemología y sensibilización en las narrativas históricas afrodescendientes del siglo XXI”, *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, S. Valero, A. Campos García [ed.], Buenos Aires: Corregidor, pp. 531-577.
92. Valero, Silvia (2015b): “La construcción del ‘sujeto afrodiaspórico’ como sujeto político en *Un mensaje de rosa* (2004) y *El pueblo afrodescendiente* (2012) de Quince Duncan”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No 81, pp. 83-107.
93. Valero, Silvia (2020): “*Los negros se toman la palabra*”. *Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas: debates al interior de las comisiones y plenarias*, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
94. Valero, Silvia y Santos García, Emiro (2023): *Manuel Zapata Olivella. Hacia una medicina nacional en el Pacífico colombiano*, Cartagena de Indias: Universidad de Cartagena.
95. Velásquez Castro, Marcel (2016): “Periodización de la literatura afrohispanoamericana: retóricas de la (auto) representación, y figuras de autor y lector”, *Letras*, 87 (126), pp. 68-83.
96. Vergès, Françoise (2021): *A Decolonial Feminism*, Ashley J. Bohrer [trad.], London: Pluto Press. Publicado originalmente en francés: *Un féminisme décolonial* (2019), La Fabrique Éditions.
97. Viveros Vigoya, Mara (2013): “Mestizaje, triétnicidad e identidad negra en la obra de Manuel Zapata Olivella”, en: Eduardo Restrepo [ed.], *Estudios afrocolombianos hoy: aportes a un campo transdisciplinario*, Popayán: Universidad del Cauca, pp. 87-103.