

UNIVERSITÉ DE YAOUNDE I

FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET
SCIENCES HUMAINES

DÉPARTEMENT DE LANGUES,
LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS
IBÉRIQUES, IBÉRO-AMÉRICAINES
ET ITALIENNES

CENTRE DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
ARTS, LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE
FORMATION DOCTORALE EN
LANGUES ET LITTÉRATURES



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, LETTERS AND
SOCIAL SCIENCES

IBERIAN, IBEROAMERICAN AND
ITALIAN LANGUAGES, LITERATURES
AND CIVILIZATIONS DEPARTMENT

POST GRADUATE SCHOOL FOR ARTS,
LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR
LANGUAGES AND LITERATURES

**LA POÉTICA SOCIAL DE MARÍA ELCINA VALENCIA CÓRDOBA EN
TODOS SOMOS CULPABLES Y RUTAS DE AUTONOMÍA Y CAMINOS
DE IDENTIDAD**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master en Littératures et Civilisations Hispaniques

Option : Littérature hispano-américaine

Par

Alida KENNE TEULONG

Licenciée ès Lettres Hispaniques, UYI

Sous la direction de

Romuald-Achille MAHOP MA MAHOP

Chargé de Cours,

UYI



Année Académique : 2021/2022

ÍNDICE

ÍNDICE	i
DEDICATORIA	iv
AGRADECIMIENTOS	v
RESUMEN	vii
RÉSUMÉ	ix
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN.....	1
a) Contexto	2
b) Tema del estudio, corpus y justificación.....	2
c) Problemática e hipótesis	3
d) Objetivos y Bases metodológicas.....	3
e) Motivación y estado de la cuestión.	4
CAPÍTULO I: LITETRATURA Y SOCIEDAD EN HISPANOAMÉRICA: ALGUNAS CLAVES.....	10
I.1. Literatura y sociedad	11
I.2. Literatura y Sociedad en Hispanoamérica.....	15
I.3. Literatura y sociedad en Colombia.....	20
I.4. Literatura y sociedad en las producciones de los afrocolombianos.	22
CAPÍTULO II: ASIDEROS GENERALES EN TORNO A LA LITERATURA AFROCOLOMBIANA	26
II.1 Datos historiográficos y sociológicos sobre lo afro en América Latina	28
II.2 Trayectoria histórica de la literatura afrocolombiana	32
II.2.1 Voces pioneras	36
II.2.2 Situación actual de la literatura afrocolombiana.....	39
II.3 Cuestiones teóricas.....	40
II.4 En torno a la poesía afrocolombiana.....	46
II.4.1 Poesía femenina afrocolombiana.	49
A: EL caso de María Elcina Valencia Córdoba	54

CAPÍTULO III: LA POÉTICA SOCIAL DE MARÍA ELCINA VALENCIA CÓRDOBA DESDE SUS SIGNOS FIGURATIVOS.	58
III.1 Las figuraciones sociales de la mujer en el corpus.....	60
III.1.1. La víctima.....	60
III.1.2 La madre.....	69
III.1.3. La combatiente.....	72
III.2. Poesía y conciencia de la territorialidad.....	77
III.3. Una asunción lírica de la herencia racial.....	88
CAPÍTULO IV: LECTURAS HISTORIOGRÁFICA E IDEOLÓGICA DE LA POÉTICA SOCIAL DE MARÍA ELCINA VALENCIA CÓRDOBA.	96
IV.1 Una poética feminista.....	97
IV.2 Territorialidad y sincretismo cultural como medio de reivindicación.....	103
IV.2.1 El Pacífico colombiano.....	104
IV.2.2 El sincretismo cultural: caso del pacífico colombiano.....	107
IV.3 Una escritura militante.....	110
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	121

Para mis padres, por sus sacrificios y su amor incondicional.

AGRADECIMIENTOS

Nuestras primeras palabras de agradecimientos van dirigidas al Dr Mahop Ma Mahop, director de este estudio, por su rigor, sus consejos y sus cualidades humanas que no solo hecho posible el presente trabajo, sino que también han construido nuestra persona.

Agradecemos igualmente a todo el cuerpo docente del Departamento de Lenguas, Literaturas y Civilizaciones Ibéricas, Ibero-americanas e Italianas (LLCIII), de la Universidad de Yaundé I, particularmente los profesores Ebenezer Bille y André Mah por los documentos facilitados durante esta investigación. También, queremos expresar nuestra gratitud a los profesores Bonifaz Ofogo y Georges Moukouti Onguédou por habernos facilitado la consecución de nuestro corpus.

Damos las gracias a nuestra familia, especialmente nuestro tío Jonas Tchinda por su apoyo financiero, moral, espiritual y psicológico. Dirigimos sentimientos similares a los demás miembros de nuestra familia, quienes de una manera u otra nos han ayudado en la elaboración de esta monografía.

Agradecemos, por fin, a nuestros compañeros y amigos, particularmente a Leduc Belebenie, Christelle Nanfack, Dieudonné Itébe, Joel Awoumfo y todo nuestro grupo de trabajo “Emama”.

RESUMEN

El presente trabajo versa sobre “La poética social de María Elcina Valencia Córdoba (1963-) en *Todos somos culpables* (1993) y *Rutas de autonomía y caminos de identidad* (2001). Procuramos identificar y analizar las figuraciones que conforman la poética social de María Elcina Valencia Córdoba, escritora afrocolombiana contemporánea. El trabajo sigue los planteamientos teóricos de la semiótica poética, especialmente los aportes de A.J. Greimas y de Jacques Fontanille en torno al concepto de isotopía y coherencia textual. Tras identificar a ras del texto los signos figurativos de la poética social de la autora, analizamos la obra para poner de relieve una escritura profundamente social y militante. Entre los vectores cardinales de este discurso social, enfatizamos el predominio de una representación femenina como víctima masculina, una poetización a la vez eufórica y disfórica del territorio (el Pacífico colombiano) como núcleo predilecto de los afrodescendientes colombianos, la defensa del mestizaje cultural y un discurso de la denuncia, respaldado líricamente por una actitud combatiente. El primer capítulo aporta datos generales acerca de las relaciones entre literatura y sociedad en Hispanoamérica. El segundo capítulo propone asideros en torno a la literatura afrocolombiana, presentando brevemente los datos historiográficos y sociológicos sobre lo afro en América como clave de esta literatura. Nos apoyamos por ello sobre algunas consideraciones teóricas y terminamos este capítulo con algunas aclaraciones sobre la poesía afrocolombiana. El tercer capítulo, por su parte, aborda ya plenamente el corpus a través de la identificación y el análisis de las figuraciones que contribuyen a la construcción del discurso social. En el último capítulo, hacemos una interpretación del corpus a la luz de los datos historiográficos y sociológicos para poner de manifiesto una lectura ideológica consecuente. Desembocamos así, en definitiva, en una escritura poética de corte feminista, centrada en la defensa de un sistema de valores articulados en torno a la dignidad del afrodescendiente, el rechazo de la pasividad y el arraigo territorial como modo de afirmación existencial, social, política y psicológica.

Palabras clave: Poesía social, afrodescendencia, territorio, sincretismo cultural, Pacífico colombiano.

RÉSUMÉ

Le présent travail traite de “La poétique sociale de María Elcina Valencia Córdoba (1963-) en *Todos somos culpables* (1993) et *Rutas de autonomía y caminos de identidad*” (2001). Nous essayons d'identifier et d'analyser les figurations qui composent la poétique sociale de María Elcina Valencia Córdoba, poète afro-colombienne contemporaine. Le travail obéit aux approches théoriques de la sémiotique poétique, notamment les apports d'A.J. Greimas et Jacques Fontanille en matière d'isotopie et de cohérence textuelle. Après avoir identifié les signes figuratifs de la poétique sociale de l'auteur à partir du texte, nous analysons l'œuvre pour mettre en évidence une écriture profondément sociale et militante. Parmi les vecteurs cardinaux de ce discours social, on soulignera la prédominance d'une représentation féminine comme victime masculine, une poétisation à la fois euphorique et dysphorique du territoire (le Pacifique colombien) comme noyau de prédilection des Afro-descendants colombiens, la défense du métissage culturel et un discours de la dénonciation, soutenu lyriquement par une attitude combative. Le premier chapitre fournit des données générales sur la relation entre littérature et société en Amérique latine. Le deuxième chapitre propose des considérations générales autour de la littérature afro-colombienne, présentant brièvement les données historiographiques et sociologiques sur l'Afro en Amérique comme clé de cette littérature. De ce fait, nous nous appuyons sur quelques considérations théoriques et terminons ce chapitre par quelques éclaircissements sur la poésie afro-colombienne. Le troisième chapitre, pour sa part, aborde déjà pleinement le corpus à travers l'identification et l'analyse des figurations qui contribuent à la construction du discours social. Dans le dernier chapitre, nous procédons à une interprétation du corpus à la lumière des données historiographiques et sociologiques pour dégager une lecture idéologique cohérente. Ainsi, on aboutit finalement à une écriture poétique à caractère féministe, centrée sur la défense d'un système de valeurs articulé autour de la dignité des Afro-descendants, le rejet de la passivité et de l'enracinement territorial comme mode d'affirmation de vie existentielle, sociale, politique et psychologique.

Mots clés : Poésie sociale, afrodescendance, territoire, syncrétisme culturel, Pacifique colombien.

ABSTRACT

The present work deals with “La poética social de María Elcina Valencia Córdoba (1963-) en *Todos somos culpables* (1993) and *Rutas de autonomía y caminos de identidad* (2001). We try to identify and analyze the figurations that make up the social poetics of María Elcina Valencia Córdoba, a contemporary Afro-Colombian writer. The work follows the theoretical approaches of poetic semiotics, especially the contributions of A.J. Greimas and Jacques Fontanille concept of isotopy and its function in textual coherence. After identifying the figurative signs of the author's social poetics flush with the text, we analyze the work to highlight a deeply social and militant writing. Among the cardinal vectors of this social discourse, we emphasize the predominance of a female representation as a male victim, a poeticization that is both euphoric and dysphoric of the territory (the Colombian Pacific) as the favorite nucleus of Colombian Afro-descendants, the defense of cultural miscegenation and a speech of denunciation; lyrically backed by a combative attitude. The first chapter provides general data about the relationship between literature and society in Latin America. The second chapter proposes general data around Afro-Colombian literature, briefly presenting the historiographical and sociological data on the Afro in America as a key to this literature. We therefore rely on some theoretical considerations and end this chapter with some clarifications on Afro-Colombian poetry. The third chapter, for its part, already fully addresses the corpus through the identification and analysis of the figurations that contribute to the construction of social discourse. In the last chapter, we make an interpretation of the corpus in the light of historiographical and sociological data to reveal a consistent ideological reading. Thus, we ultimately end up in a poetic writing of a feminist nature, focused on the defense of a system of values articulated around the dignity of Afro-descendants, the rejection of passivity and territorial roots as a mode of existential, social, political and psychological affirmation.

Keywords: Social poetry, afrodescendent, territory, cultural syncretism, Colombian Pacific.

INTRODUCCIÓN

a) Contexto

Después de varios siglos de desprecio, ausencia e invisibilidad, la producción literaria afroamericana en general y afrocolombiana en particular se ha ido consolidando en las últimas décadas. El legado de la esclavitud ha sido para los escritores afrodescendientes un motivo de reivindicación y de expresión en un país donde su voz está silenciada. A pesar de la poca visibilidad de tales producciones, algunos autores han obtenido cierto reconocimiento, tanto nacional como internacional, en cuanto figuras emblemáticas de la sensibilidad literaria afrocolombiana. Pensamos, por ejemplo, en figuras clásicos como Candelario Obeso, Manuel Zapata Olivella o en Jorge Artel. Sus obras trascienden las generaciones y son una fuente de inspiración desde el punto de vista de los temas que desarrollan y los recursos formales que los sustentan. Han contribuido en forjar esperanza para todos los afrodescendientes de Latinoamérica. Es en este contexto social y cultural donde surgen voces más recientes como María Elcina Valencia Córdoba, Mary Grueso, Ofelia Margarita Benet Robinson, María Teresa Ramírez, Ana Milena Lucumí, Lucrecia Panchano, Laura Victoria Valencia, Emiliana Bernard Stephenson, Yesenia María Escobar, Nena Cantillo Kenia Martínez Gómez, etc. La primera poeta de la lista, Elcina Valencia Córdoba, es objeto del presente estudio cuyo tema es “La poética social de María Elcina Valencia Córdoba en *Todos somos culpables* y *Rutas de Autonomía y Caminos de Identidad*”.

b) Tema del estudio, corpus y justificación.

El tema “La poética social de María Elcina Valencia Córdoba en *Todos somos culpables* y *Rutas de autonomía y caminos de identidad*” intenta mostrar cómo la autora se sirve de los versos para plasmar una profunda preocupación social. Para dar cuenta de su proceso creador, rastreamos a partir de signos figurativos, los ejes que vertebran la reflexión social de esta poeta. Dentro de su producción literaria, hemos elegido como corpus los poemarios *Todos somos culpables* y *Rutas de autonomía y caminos de identidad*. La elección de estas dos obras se debe a que son las que más expresan la preocupación social de la poeta. Entre la publicada en 1993 (*Todos somos culpables*) y la de 2001 (*Rutas de autonomía y caminos de identidad*), encontramos una visión que expresa de diferente manera las problemáticas sociales de la autora, enlazando textos pertenecientes a épocas diferentes.

c) Problemática e hipótesis

Nuestro tema busca esclarecer la función de la poesía en María Elcina Valencia Córdoba. Se trata de definir a partir de la experiencia textual los mecanismos constructores de una escritura preferentemente volcada hacia la crítica social, los sistemas de representación de la sociedad. Planteamos por ello signos que interrogan la identidad, aquellos que problematizan el estatus ontológico de la mujer y de la feminidad afrocolombiana. Identificamos asimismo el sentido de enraizamiento del hablante lírico en el espacio correspondiente al Pacífico colombiano, ubicación obsesiva que nos lleva a interrogar la toposemia lírica (el semantismo) de tal espacio.

Planteamos como hipótesis fundamental de nuestra reflexión que el mundo poético de María Elcina Valencia Córdoba es una alternativa creativa de valores que buscan fundar una nueva forma de ser mujer y negra/negro en la sociedad colombiana. Las hipótesis siguientes se desprenden de lo anterior:

- La poesía constituye una alternativa para fundar valores ante una sociedad injusta;
- El mundo poético o mundo representado por Valencia Córdoba resume las aspiraciones generales de los grupos silenciados (mujeres afrodescendientes, negros) y vulnerables de la sociedad colombiana;
- Estamos ante una escritura de corte feminista, surgida de la conciencia de una doble marginación: ser mujer y ser negra;
- La poesía de Valencia Córdoba instaaura una rebeldía social y una lucha por la identidad afrocolombiana que pasa por la educación, la cultura general y la reafirmación de valores típicos (danzas, creencias tradicionales, música, etc.);
- La ubicación lírica en Pacífico colombiano funciona como recreación de un lugar de armonía y arraigo, pero también como espacio simbólico, marítimo de la libertad.

d) Objetivos y Bases metodológicas

Este trabajo de investigación persigue como objetivo explorar los mecanismos textuales que contribuyen a la construcción del discurso social de la poetisa afrocolombiana. Concretamente, se trata de identificar, agrupar y analizar los signos que participan a la

elaboración de dicho discurso social e interrogar su validez al cotejarlo con los contextos sociohistóricos de producción.

Desde el punto de vista metodológico, el acercamiento se quiere esencialmente semiótico. Comenzamos por una identificación y agrupación de figuraciones que construyen isotopías del discurso social. El concepto de isotopías. Este último procede de las reflexiones teóricas de Greimas¹ y nos permite mostrar en qué medida la obra construye un discurso de carácter social a partir de signos textuales concretos. En otras palabras, contribuye a la coherencia textual. La noción de “figuración” permite identificar los signos como partícipes de una coherencia textual. Tratamos de presentar la poética social de nuestra autora como algo construido y coherente cuyos niveles de articulación son descriptibles a partir de isotopías. Como explica Jacques Fontanille, “la lectura y la interpretación de un texto se basan siempre en un postulado mínimo, según el cual todo texto ofrece una dimensión coherente y por lo menos una parte de sus constituyentes (palabras, frases o conjunto de frases) pueden ser considerados como un todo portador de significación” (Fontanille, 2016, p.29). La noción de isotopía resulta clave para el proceso de construcción del sentido. Fontanille la define, siguiendo a Greimas, como la “redundancia de una categoría semántica en un discurso” (p.30). Esta redundancia implica, prosigue Fontanille, “la repetición, el eco, la reanudación de un tema, la reiteración de un valor semántico, los encadenamientos semánticos entre párrafos...” (p.32). La identificación de las figuraciones permite llegar a la construcción de las isotopías. Así, las figuraciones de la poética social son el conjunto de signos poéticos que participan a la construcción de las representaciones de la sociedad que figuran en el corpus.

e) Motivación y estado de la cuestión.

La elección de este tema no es fortuita. Por un lado, el estudio es deudor de nuestro interés por explorar la literatura escrita por mujeres afrodescendientes en el espacio hispanoamericano, un grupo que sufre invisibilidad y marginación. Buscamos descubrir qué estrategias creativas tales grupos ponen en pie para afirmarse. Otro incentivo se debe a la figura misma de Valencia Córdoba (1963-) una mujer afrocolombiana que reúne en sí sola dos condiciones sociales: su feminidad y negritud, miradas como adversidades en una sociedad colombiana discriminatoria.

¹ Fue efectivamente Greimas el que integró el concepto de “isotopía” a la semiótica del discurso. En un ensayo de 1966, la define como “permanencia de una base clasemática” y en otro ensayo de 1973, como “conjunto de redundante de categorías semánticas”. Greimas considera así la isotopía como prueba de una organización textual coherente cuya base es la iteración.

Una de las dificultades inherentes al estudio es la escasez de trabajos científicos sobre la poesía de María Elcina Valencia Córdoba. En el mundo académico de Camerún, aún no ha sido objeto de trabajos universitarios. Entre los estudios que se consagran a nuestra poeta, se registran algunos dentro de Colombia, aunque a menudo en perspectivas de acercamiento colectivo. Pero conviene ante todo mencionar el trabajo realizado por Alain Lawo-sukam² sobre la autora. En efecto, en su artículo titulado “María Elcina Valencia Córdoba: cantante del pueblo afrocolombiano”, Lawo-Sukam (2011), realiza un panorama de la vida artística y literaria de la poetisa. Para el estudioso, además de ser poeta, Valencia Córdoba es también cantautora, vocación artística que se refleja en sus versos convirtiéndolo en un “deleite para el oído y el alma” (Lawo-Sukam, 2011a, párr.2). La obra poética de la autora es influida por algunos escritores como Jorge Artel, Nicolás Guillén, Helcías Martán Góngora, Hugo Salazar Valdez, Gerardo Valencia Cano y Mary Grueso. Tras el recorrido de algunas de las obras de la poetisa como *Rutas de autonomía y caminos de identidad*, *Todos somos culpables* y obras inéditas como *los cantos*, Lawo-Sukam destaca como rasgos principales de esta poética, la importancia del Pacífico colombiano que se caracteriza por la abundancia del mar, de la flora y de la fauna. También se interesa por la identidad cultural que se manifiesta por los cantos y los bailes. Según el estudioso, estos cantos y bailes tienen como objetivo “el rescate del folclor afrocolombiano que constituye el alma de la identidad negra” (Lawo-Sukam, 2011a). Además, él destaca el tema de la mujer, del amor y de la educación. En definitiva, para Lawo-Sukam, la poética de Valencia Córdoba “busca despertar las conciencias y contribuir al cambio de la sociedad”. Por ello, ella es considerada como una de las poetisas afrocolombianas contemporáneas comprometida con su condición racial y étnica.

En su trabajo colectivo titulado “El rescate cultural desde la producción poética escrita por las mujeres del Pacífico colombiano” María Elba Martínez de Peña, Francisco Mosquera Bryan y María Clementina Muñera Marín (1999), presentan la obra de Valencia Córdoba titulada *Todos somos culpables* (1993). Identificamos en ella dos principales partes: la primera, titulada “los poemas” que tratan de la mujer negra discriminada y oprimida. Aquí, la poetisa invita a la mujer negra a levantarse y reafirmarse como mujer afrodescendiente porque ella es símbolo de paciencia, de amor, de maternidad. La segunda parte es constituida,

² Único africano de la lista, Alain Lawo-Sukam nació en Camerún. Actualmente vive en los Estados Unidos donde se especializó en Literatura y Cultura Afrohispanica. Tiene un interés particular con la literatura afrocolombiana. Dentro de sus trabajos se puede citar *Hacia una poética afrocolombiana: caso del Pacífico* (2010); “Hugo Salazar Valdés: la problemática del medio ambiente en la poesía afrocolombiana del Pacífico” (2007); “(A) acercamiento a la negritud en la literatura afrocolombiana” (2011), entre otros. También se interesa a la literatura ecuatoguineana. Se puede mencionar como trabajos suyos a “La poesía ecuatoguineana en español en su contexto colonial y (trans) nacional (2019); “Sueño con África. Dream of Africa. Reve d’Afrique” (2013).

según los estudiosos por “los cantos”. Los autores presentan a Valencia Córdoba como una poetisa que transforma la poesía en canción con el motivo de desarrollar la conciencia cultural entre los afrocolombianos de la región del Pacífico. A través de su obra, la poeta canto su amor por su pueblo, su identidad afrocolombiana y protesta contra la discriminación que sufre su tierra. También defiende los derechos de las mujeres en general y de las negras afrodescendientes en particular.

Por su parte, María Mercedes Jaramillo (2010), estudia a tres autoras: María Teresa Ramírez, Mary Grueso y María Elcina Valencia Córdoba en su artículo titulado “Los abuelos como arcas de memoria en las obras de las Almanegras del Litoral Pacífico”. En lo que atañe a la obra de Valencia Córdoba, Jaramillo (2010) afirma que “la poetisa utiliza los vocablos de los abuelos para registrarlos de forma consciente en la cultura letrada y crea un contrapunto entre lo oral y lo literario, lo popular y lo culto que reivindica con acierto el valor de la cultura oral de los abuelos” (p.14). En otros términos, la autora recrea la memoria de los abuelos para recordar e impregnar sus orígenes africanos y también reconocer y aceptar su pertenencia a América. Concilia las dos entidades para mejor expresar su afrocolombianidad. La figura del abuelo es importante para la escritora porque ella representa la ancestralidad y es símbolo de conocimiento que facilita la transmisión de las creencias, costumbres y tradiciones.

El artículo de Solène Retourné (2019) titulado “Hegemonía y periferias en la antología ¡Negras somos! la difusión de las producciones poéticas de las autoras negras del Pacífico colombiano: desafíos y perspectivas actuales” también reserva un apartado a la sensibilidad de Valencia Córdoba. El autor se interesa a los problemas de las mujeres y su implicación en la valoración y la perpetuación de las tradiciones musicales y orales del Litoral Pacífico. El investigador indica también que la poética de Valencia Córdoba habla del territorio y “sus versos describen los procesos de des-territorialización que afectan a las poblaciones negras” (Solène Retourné, 2019, p.95). Además, para el estudioso, el territorio “es el primer lugar de enunciación de la obra de Elcina Valencia Córdoba, que lo ubica en el centro de un proceso poético e identitario complejo, mezclando vertientes musicales y culturales con cuestionamientos políticos y sociales que a veces presenta una dimensión erótica y picaresca” (Solène, 2019, p.96). En definitiva, Valencia Córdoba es descrita en este trabajo como una autora de corte feminista, arraigada a su territorio y a la tradición cultural afrocolombiana.

Mencionemos también el estudio de Estefanía Rodríguez Roza y Guillermo Molina Morales (2020). Indagan la concepción del cuerpo, de la oralidad y de la identidad en las obras de María Teresa Ramírez, Valencia Córdoba y Nena Cautillo. Ellos reservan un

apartado a la obra *Pentagrama de pasión* (2010) de María Elcina Valencia Córdoba. Según estos estudiosos, la autora conecta el cuerpo femenino con la naturaleza, precisamente con los elementos marinos (el mar). El cuerpo es concebido como “territorio natural que espera la llegada del hombre para darle sentido” (Rodríguez Rozo, E., 2020, p.156). Este “darle sentido” se refiere a la reproducción y al placer. Con esto, la autora reconoce la función pasional del cuerpo y la libertad que éste la otorga. En lo que se refiere a la oralidad, los autores coinciden con el hecho de que Valencia Córdoba, por ser ligada a la música y al canto, lo oral se refleja en sus producciones, en este caso en la obra estudiada (*Pentagrama de pasión*) de forma diversa. En este sentido, ellos afirman que “la obra de Valencia constituye un nuevo ángulo para entender la hibridación entre lo escrito y lo oral” (p.160). Esta oralidad se mueve en los poemas de esta obra mediante las repeticiones, el ritmo, la musicalidad. Refiriéndose a la identidad, Rodríguez Rozo y Guillermo Molina (2020) admiten que no está presente “el tema de los ancestros ni alguna otra forma de filiación identitaria” (p.166) en *Pentagrama de pasión* de Valencia Córdoba. En cambio, se nota una “hibridación entre la identidad individual y la naturaleza” (p.166) que se relación con el amor pasional donde el sujeto lírico asume el papel pasivo y la función reproductora de la mujer. En este contexto, el sujeto poemático “adquiere identidad a través del hombre amado” (p.166). Con todo se puede decir que, en esta obra de Valencia Córdoba, el cuerpo de la mujer, vinculado con la naturaleza es concebido como objeto erótico que procura placer; la oralidad se refleja mediante la musicalidad y la identidad a través de la libertad.

Otro trabajo que hace falta mencionar es “Poesía de mujeres afrocolombianas del Pacífico: una visión desde el Caribe” de Eduardo Márceles Daconte (2020). Este trabajo trata de la poética de María Teresa Ramírez, María Elcina Valencia Córdoba y de María de los Ángeles Popov. En lo que se refiere a nuestra autora, el estudioso admite que, en la obra de Córdoba, la musicalidad es recurrente, pues, permite expresar su identidad mediante el uso de instrumentos tradicionales como la marimba, la guasá o el tambor. En este sentido, su poema “Currulao”, por ejemplo, “manifiesta su interés por exaltar una de las modalidades instrumentales y vocales más auténticas del folclor pacífico cuyas melodías se expresan acompañadas de tambores, marimbas y guasás” (Daconte, 2020, párr. 8). También reconoce en la poética de la autora el tema del amor pasional. En efecto, en *Pentagrama de pasión*, se observa una exaltación del amor por el ser querido y de la maternidad que la autora relaciona con la naturaleza. El estudioso presenta a Valencia Córdoba como una autora comprometida en los problemas de su tierra. En efecto, la tierra que ella describe es “víctima de la rapaz

ambición de colonos, mineros, políticos corruptos y actores de un conflicto sangriento que despoja a sus comunidades de la paz y de la esperanza, pero que lucha por conquistar un mejor futuro” (párr. 12). Así, para Daconte, la poética de nuestra autora gira en torno a la identidad, el amor, la naturaleza del Pacífico colombiano.

También notamos la tesis doctoral de María Catalina Rojas Blanco (2021). cuyo tema es *La almanegras: trazando caminos de territorialidad en la poética afrofemenina colombiana*. En este trabajo, la investigadora reserva un apartado a Elcina Valencia Córdoba estudiando sus obras *Todos somos culpables*, *Rutas de autonomía y caminos de identidad*, *Pentagrama de pasión* y texto publicados por la *Revista Tertulia* (Proyecto de escritoras inéditas del Sur Occidente colombiano: Elcina Valencia Córdoba (2000)). De sus análisis, la autora es una activista comprometida en los problemas sociales como las injusticias, la corrupción y las discriminaciones. Su obra es una herramienta de denuncia y de reivindicación de los derechos de los afrocolombianos y de la mujer particularmente. La estudiosa reconoce así que la poética de Valencia Córdoba es un canto a la liberación de la mujer negra que ha sido sujeto de opresión y de maltrato por parte de la sociedad colombiana patriarcal. Igualmente, Catalina Rojas destaca como otro tema relevante de esta poética el erotismo que se asocia con el cuerpo femenino considerado por la autora como territorio. En efecto, “a través de su poemario, percibimos un reconocimiento y una construcción identitaria a partir de la exploración de su cuerpo como territorio de reafirmación de su negritud y de su ser mujer” (Catalina Rojas, 2021, p.181). En este sentido, “la obra de Valencia Córdoba es un canto a la liberación y al empoderamiento del cuerpo femenino para que se posicione como agente de cambio en pro de la comunidad” (p.237). En suma, para la investigadora, la obra de nuestra autora aboga por la equidad entre los hombres, la independencia y la emancipación de la mujer, así como promoción de la identidad afrocolombiana.

En su artículo titulado “Entre Almanegras y Griots. Tres escritoras afrocolombianas del Pacífico” Gloria Nistal Rosique (2021), consagra un apartado a Valencia Córdoba en la hace una bibliografía sintética de la autora indicando su pasión por la música y el sitio que ha cobrado esta música sus producciones poéticas. Así, la estudiosa reconoce el tema de lo social, de lo erótico, de la identidad de raza, del género y de la cultura y en la forma la autora “maneja con pericia y combina copla, romance, la décima, el soneto y el verso libre” (Nistal Rosique, 2021, p.50).

Todos estos estudios nos dan cuenta de la poesía de Valencia Córdoba como un todo coherente articulado en torno a la preocupación social, excepto los que parecen tener más bien

una connotación erótica. Tira cada uno hacia una perspectiva singular. Nuestro estudio, en cambio, analiza siguiendo una línea común dos obras representativas de la poética social de la autora, permitiendo ofrecer de ella una visión sinóptica y coherente.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos. El primero aporta claves necesarias a una reflexión sobre literatura y sociedad en Hispanoamérica. Se tratará de presentar algunas claves sobre la relación entre literatura y sociedad y ver en qué medida las letras de América Latina tienen como fuente de inspiración la sociedad. El segundo propone asideros generales en torno a la literatura afrocolombiana. En este segundo capítulo, descubriremos, en primer lugar, los datos historiográficos y sociológicos sobre lo afro. Después, evocaremos la trayectoria histórica de la literatura afrocolombiana, así como algunas cuestiones teóricas. Finalmente, cercaremos la categoría de “poesía afrocolombiana”. El tercer capítulo, por su parte, aborda ya plenamente la poética social de María Elcina Valencia Córdoba desde sus signos figurativos. Aquí, procederemos a una identificación, agrupación y análisis de las figuraciones que contribuyen a la construcción del discurso social de nuestra autora. El cuarto y último capítulo hace una lectura historiográfica e ideológica de la poética social de María Elcina Valencia Córdoba. Se trata de evaluar las isotopías identificadas en el capítulo anterior a la luz de los datos historiográficos y desembocar en una lectura ideológica de las obras.

**CAPÍTULO I: LITETRATURA Y SOCIEDAD EN
HISPANOAMÉRICA: ALGUNAS CLAVES**

La relación entre literatura y sociedad tiene raíces históricas profundas. Los autores intentan en sus obras representar la sociedad que los rodea para conseguir determinados fines. El caso de Hispanoamérica es interesante en la medida en que, desde la Emancipación, se ha visto una estrecha ligazón entre las aspiraciones políticas y sociales y la expresión literaria. Nos proponemos en este capítulo asentar algunas claves sobre esta relación que Alfonso Reyes calificó de “ancilar”. Por el motivo de no alargarnos en un concepto demasiado debatido, solo vamos a presentar de forma breve cómo la relación entre literatura y sociedad se manifiesta. Por eso, procuraremos elucidar este vínculo recurriendo a algunas puntualizaciones teóricas. Iremos descubriendo así, el fundamento que articula ambas experiencias, para luego enfocar el caso particular de Hispanoamérica para ver cómo se manifiesta en las obras este lazo entre las dos entidades. Nos interesaremos a su génesis, sus características y mencionaremos algunos autores destacables. Finalmente, para dar un paso directo hacia nuestro tema, abordaremos el caso específico de Colombia, insistiendo en la producción literaria de las llamadas “minorías étnicas” (los afrocolombianos, los raizales, los palenqueros, los indígenas). El objetivo es sacar provecho de las oportunas aclaraciones susceptibles de mostrar con eficiencia cómo la producción hispanoamericana en general y colombiana en particular tienen una particular relación con la sociedad.

I.1. Literatura y sociedad

El nuevo interés mostrado por los críticos en las últimas décadas por el problema del vínculo entre literatura y sociedad se transparenta en un cuestionamiento variado. Una de las interrogaciones es la de saber si, a la hora de escribir, el autor se deja influir por la sociedad de su época y si tal influencia se nota en la obra. Admitimos de entrada que la literatura se materializa mediante la lengua, y que esta última permite al hombre comunicar. En este sentido, la literatura, “por ser un fenómeno lingüístico, es un hecho social” (Saganogo, 2007, p.56). Así, observamos que, desde la función misma de la lengua, la literatura tiene una estrecha relación con la sociedad. De hecho, varios postulados nacieron, entre los que admiten una existencia social en la literatura y los que piensan que no debemos limitarnos únicamente a establecer tal relación entre ambos conceptos. Los defensores del Parnasianismo, por ejemplo, privilegiaron en su tiempo un arte dedicado a la consecución de la belleza. Para ellos, lo que transmite la obra de arte es un contenido estético, envuelto en una bella forma, con musicalidad y ensueño. Sin embargo, tal postulado es discutible porque aún a través de esta función lúdica, las palabras transmiten un mensaje. Otros en cambio, piensan que la

literatura es la imitación de la realidad. El hecho de imitar tal como lo pensó en su tiempo Aristóteles es algo natural entre los seres humanos. Si en las teorías aristóteles, la imitación es, pues, algo innata, se puede entender que, también en las obras, los autores imiten algo o se inspiren de algo para escribir. En este contexto, “imitar”, se relaciona con “inspirar”. Sin embargo, no tenemos que limitar la literatura a una simple imitación, ya que, no se puede imitar a la perfección una cosa, además, no debemos olvidar la otra vertiente de la literatura que es la ficción.

Para Alfonso Reyes (2010), la literatura proviene de “un suceder imaginario, aunque integrado -claro- por los elementos de la realidad, único material de que disponemos para nuestras creaciones” (p.163). Es decir que la realidad social es el medio de inspiración para las producciones literarias, aunque se aparente a una ficción. Para Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001), “el texto literario se constituye en la heterogeneidad: por un lado, la lengua, que no le impone por completo sus regulaciones y es forzada permanentemente; por otro, las ideologías, deformadas, contradichas, violentadas en su pasaje a la literatura” (p.12). Esto permite insistir sobre el proceso de transformación que afecta los datos sociales o reales cuando transitan por el filtro de la creación literaria. No hay que buscar, por tanto, una correspondencia exacta entre los mundos literarios y los mundos reales. En este contexto, la obra literaria es el fruto de la imaginación de quien escribe, es decir que los acontecimientos, la historia contada, los personajes, los lugares y otros datos son una invención del autor. Pero, a través de esta ficción, podemos aludir a una “verosimilitud” entre la realidad de la obra y la realidad social. Sostiene Brahimán Saganogo (2007) que, en literatura, “la realidad va más allá de lo real palpable, es en la mayoría de los casos, la imaginación y el espectáculo (...)”. Añade que “el escritor más realista es el que supera y minimiza todo empirismo y toda percepción de los sentidos en provecho de una ficción” (p.57). Esto quiere decir que, el artista es una especie de arbitro entre lo real y lo ficticio. En este contexto, el mundo que inventa el escritor literario puede llevar a ser real cuando “el grado de verosimilitud corresponde de modo estricto a la realidad concreta o histórica” (Saganogo, p.57). Así, observamos que, de algún modo, literatura y sociedad no pueden ser disociadas.

José Antonio Portuondo (1975) declara en este sentido que, “la literatura es influida por la existencia social e influye, a su vez, sobre ella, en interminable juego dialéctico de acciones recíprocas, de fuerzas contrapuestas” (p.6). Tal punto de vista supone que no se puede hablar de literatura sin hacer alusión previamente a la sociedad. En este contexto, la literatura sería un producto de la sociedad. De forma similar, Miguel ángel Garrido (1996)

piensa que “la literatura no es una realidad distinta y desligada de cualquier otro producto social. Está en la sociedad e incide en la sociedad” (p.61). Las preguntas de Sartre sobre la finalidad y el destinatario de la obra literaria enriquecen este debate.

En efecto, si consideramos al escritor como un ser “social”, y admitimos que la sociedad en la que vive influye en su obra, podemos deducir que él escribe en función de las circunstancias de su época. Sartre (1948) considera que, “l’écrivain est en *situation* dans son époque” (p.13), lo cual quiere decir que, las razones que empujan a un escritor a escribir una obra están estrechamente ligadas a su contexto de existencia social. Ya no se trata de escribir por escribir, sino de escribir para cambiar. En este sentido, Sartre afirma que “L’écrivain d’aujourd’hui (...) ne doit en aucun cas s’occuper des affaires temporelles, il ne doit pas non plus aligner des mots sans significations ni rechercher uniquement la beauté des phrases et des images : sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs” (p.77). Si como dice Sartre, la función del escritor es de transmitir mensajes, entonces, que tipo de mensajes transmite y por qué lo hace. En este contexto, podemos decir que el compromiso del autor se erige tanto en el ámbito político, social y cultural. Su objetivo es de “dévoiler le monde et singulièrement l’homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent, en face de l’objet ainsi mis à nu, leur entière responsabilité” (Sartre, 1948, p.74). Este “dévoilement” pasa por la capacidad del lector a descifrar y entender el mensaje que se transmite para llegar al cambio esperado por el escritor.

La construcción social de la literatura, considera que el autor tiene la responsabilidad de desvelar la realidad de su entorno. Esto no es posible sin la actuación del receptor, quien tiene el derecho de comentar libremente y de sacar él mismo sus propias conclusiones. En esta dialéctica entre literatura y sociedad, destaca, por tanto, la relación triádica autor-obra-lector. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (2001) indican que esta relación triádica ha tomado formas diferentes a lo largo de la historia y “crean sistemas de producción y reproducción de textos y de su propio público” (pp.192-193). Hay a la vez una “necesidad social de la literatura” y una “necesidad literaria de un público lector” (p. 197). Lourdes Martínez Echazábal (1989) dice a este respecto que el binomio texto-lector procede de la “relación dialéctica entre el ser (literario) de un texto y su recepción” (p.795). Si, en términos sartrianos, el autor está en *situación* en su época, está claro que él escribe primero para el público de su época, los que comparten la misma realidad, lo cual, no excluye que la obra trascienda las épocas e inspire a generaciones diferentes. Un escritor español del siglo XXI, por ejemplo, se interesará por los eventos actuales de España, pero también seguirá inspirándose de los siglos anteriores

(Cervantes) sigue inspirando a muchos escritores. Entonces, un autor escribe, en palabras de Sartre, “pour s’adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert de faire exister son œuvre” (p.101). La obra del escritor existe gracias al lector y el lector da vida a la obra desvelando de manera objetiva su contenido.

El compromiso del autor se manifiesta de tres maneras. La primera es el conformismo, en la medida en que el autor se ajusta con las reglas sociales ya establecidas y se contenta con contar dicha realidad. Tenemos, por ejemplo, autores que escriben en favor del gobierno o para alabar las actuaciones del gobierno. El ejemplo de los escritores españoles favorables a la causa nacional puede servir para ilustrarlo. La segunda es el anticonformismo. Aquí, los autores denuncian los fallos de la sociedad establecida para buscar cambio. Su objetivo es luchar en favor de la clase media, de los que sufren de las injusticias y toda forma de discriminación. La tercera es la de la evasión. Los autores de esta línea prefieren un arte volcado hacia la belleza de las palabras; también pueden elegir temas trascendentes sin relación con la realidad de su tiempo.

Cuando afirmamos que la literatura tiene su fundamento en la sociedad y que dicha sociedad se refleja, a su vez, en la literatura, tenemos que tener en cuenta que la realidad social de una obra, la sociedad imaginaria que describe el autor, puede o no coincidir con los acontecimientos de la sociedad real. Esta relación, *a priori* ineluctable entre literatura y sociedad lleva al lector a vincular la historia contada en la obra literaria con la realidad social en la que vive. Esta pretensión a la verosimilitud puede causar problemas en su práctica en la medida en que, como explica Milagros Ezquerro en “Fragments sur le texte”, el texto « est capable de créer des significations imprévues et surprenantes, même pour son concepteur » (p.88). El texto en sí mismo crea ambigüedad a nivel de su significación que escapa a veces al propio productor del texto. En este sentido, Garrido (1996) afirma: «la relación entre el contenido de la obra literaria y el de la sociedad en que ésta nace no tiene necesariamente que ser coincidente. Los contenidos de la conciencia de un grupo social y del escritor, que a él pertenece pueden ser diferentes de los contenidos de la obra» (p.204). Para este crítico, la comprensión de un texto no debe limitarse a los datos que tenemos del autor o a cualquier evento de su vida. Así, para evitar la ilusión referencial a la que predispone el texto, es necesario que analicemos los textos destacando signos que nos permiten comparar los acontecimientos de la obra que acabamos de analizar y los de la sociedad real. De forma similar, Altamirano Carlos y Beatriz Sarlo (2001) afirman que «la “verdad” del texto sería únicamente producto de la lectura del crítico quien, iluminado por la teoría científica, está en

condiciones de sortear todas las trampas que la literatura tiende a sus lectores profanos» (p.92). En otras palabras, las conclusiones que sacamos del texto literario deben ser el fruto de un análisis profundo realizado por un crítico. El objetivo es poder afirmar o no, con argumentos sólidos la concordancia entre los acontecimientos de las dos realidades (realidad ficticia y realidad social). En este contexto, la obra de arte no produce realidad sino efecto de realidad, como tampoco produce ficción, sino efectos de ficción.

En definitiva, constatamos que “literatura y sociedad” son dos conceptos indisolubles. El lazo que une ambos conceptos se nutre de la relación triádica autor-obra-lector. El autor realiza una obra de ficción y la somete a la experiencia social del lector. Este último tiene el deber de relacionar según el grado de “verosimilitud” la historia ficticia de la obra con la historia de la sociedad real. Ahora que hemos presentado en qué medida la literatura se relaciona con la sociedad, nos interesamos a un caso específico: Hispanoamérica. Vamos a ver en qué medida las letras hispanoamericanas son una representación del contexto sociopolítico de esta parte del mundo.

I.2. Literatura y Sociedad en Hispanoamérica

Hispanoamérica constituye una de las muestras más interesantes de la relación entre literatura y sociedad. Según José Antonio Portuondo (1975) “las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque, en grado mayor o, al menos, de modo más ostensible y constante, la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confunden de continuo en irrompible unidad” (p.5). Para Portuondo, “no hay escritor u obra importante que no se vuelque sobre la realidad social americana, y hasta los más evadidos tienen un instante apologético o criticista frente a las cosas y a las gentes” (p.5). Se entiende con estas afirmaciones que los autores hispanoamericanos en cualquiera de su producción literaria, se preocupan por la sociedad que a su vez nutre sus escritos. Si la literatura para otros representa un modo de evasión, para los hispanoamericanos, en cambio, es una herramienta de combate social y político. Por eso, esta relación “ancilar” de la que hablaba Alfonso Reyes, tiene su fundamento en la historia misma de Hispanoamérica, desde los primeros momentos del descubrimiento y de la conquista hasta la actualidad.

Las primeras manifestaciones de las letras en América Hispánica se presentaban bajo las crónicas, el diario, el memorial o las cartas de relación. En efecto, durante la conquista y la colonización, Cristóbal Colón (1451-1506) junto con otros conquistadores y exploradores

(como Hernán Cortés), informaban a los reyes católicos de sus descubrimientos mediante sus crónicas en las que describían el Nuevo Mundo. Así exploradores y sobre todo colonizadores se permitían contar historias sobre estos pueblos según lo que han observado o experimentado. Entre los primeros autores que trataron de restituir la verdad relatando los sufrimientos, la explotación de los indios, la crueldad de los colonizadores, figura Fray Bartolomé de las Casas (1474-1565) con su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), *Historia de las Indias* (1561) y *Apologética historia de las Indias* (obra inédita hasta 1875-1909 según Alberto Torres). Lo mismo se puede decir de Bernal Díaz del Castillo (1496-1584), con su *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) con *Historia general y natural de las Indias* (la obra completa fue publicada en 1855) o del Inca Garcilaso de la Vega (1540-1616) con *Comentarios reales* (1609). Esta utilización de las letras se va consolidando en los siglos ulteriores, especialmente en la Emancipación.

El período de la Emancipación se sitúa entre 1791 y 1830 y los criollos son los que favorecen y activan el proceso emancipador porque poseían una cultura filosófica y literaria. En este período, las letras en Hispanoamérica “eran un instrumento de difusión de las nuevas ideas, de formación de las conciencias críticas y libres, un medio para la “ilustración” de los ciudadanos, que debían prepararse para el ejercicio de la libertad que buscaba conquistar” (Osorio, N., 2000, p.26). El máximo representante de este proceso es sin duda el venezolano Andrés Bello (1781-1865). Con su obra *Alocución a la poesía* (1823) hace una proclamación poética de la independencia intelectual de América. Para Osorio (2000), esta obra de Bello “busca formalizar literariamente el proyecto y el conflicto político-ideológico que define la fisionomía de la sociedad de la época” (p.31). Podemos citar como otros textos de la Emancipación a *Oda a la libertad* (1812), de Mariano Melgar, a *Oda a la victoria* de Maipú (1818) de Juan Cruz Valero, a *Oda a la victoria de Anáhuac* (1822) de José María Heredia y a la *Victoria de Junín. canto a Bolívar* (1825) de José Joaquín de Olmeda.

Durante la organización de los Estados naciones (1831-1880), intelectuales juntaron las letras a las condiciones sociopolíticas de la nación. En efecto, “el hombre de las letras, además de estar creando una incipiente literatura nacional, reflexionaba y participaba activamente en la formulación de las nuevas repúblicas” (Osorio, 2000, p.43). El contexto sociopolítico fue marcado por los enfrentamientos de caudillos, las guerras civiles, la anarquía y el desgobierno. Cabe notar que la obra de Bello cumplió un papel importante en este

período junto con autores como Domingo Faustino Sarmienta con su obra *Facundo* (1845) y José Hernández con su obra *El gaucho Martín Fierro* (1872).

Para los diferentes países hispanoamericanos que han sufrido la colonización, el período de las independencias y las revoluciones marcan una nueva era de reivindicaciones. Tenemos por ejemplo a José Martí en Cuba, al venezolano Simón Bolívar (1738-1830) quienes han dejado testimonios de estos años fervorosos; el venezolano Andrés Bello (1781-1865) considerado por la crítica como la personalidad de mayor transcendencia en las letras hispanoamericanas del siglo XIX. Toda la literatura de la independencia tiene como finalidad “crear una conciencia americana, independiente de España y del resto del mundo” (Alberto Torres Fernández, 2019, p.56). De ahí tenemos temas como la libertad, el patriotismo y la heroicidad.

Después de las Independencias en las que las letras participaron activamente en la batalla política y social, los siglos ulteriores han demostrado la persistencia de una literatura enraizada en la expresión social. Entre los temas actuales figuran la discriminación racial, el imperialismo, el patriarcado, las desigualdades sociales, el desempleo, la pobreza, el analfabetismo, reivindicación de los derechos étnicos y territoriales, entre otros. En este sentido, tal como argumentan Alejandro Bottinelli y Marcelo Sanhneza (2019), “las luchas sociales vinculadas con la emergencia de otras prácticas políticas y formas de organizaciones de clase como el anarquismo, el socialismo y posteriormente el comunismo, se fortalecieron con la producción literaria que empezó a representar y problematizar temas propios de las clases y subjetividades subalternas” (párr.6). Entre estos sistemas de clasificación, se encuentra el patriarcado. El patriarcado, por ejemplo, es un sistema de dominación que se caracteriza por una diferenciación basada sobre el género y la sexualidad. Se considera que el género masculino es superior al género femenino confirmándose la supremacía masculina en el sistema de dominación. Este sistema fortalece la idea de que hay personas superiores a los demás, que los que no son varones, son considerados como subalternos. La mujer en general y la hispanoamericana en particular es la que sufre más esta dominación masculina. Como respuesta a este sistema de dominación, desde las vanguardias, “las mujeres se instalaron con un posicionamiento político que disputaba la hegemonía masculina y desestabilizaba el papel que la mujer había interpretado tradicionalmente en nuestras sociedades, al proponer otras subjetividades y sensibilidades de resistencia frente a los mecanismos de subalternización” (Bottinelli y Sanhneza, 2019, párr.5) Desde este punto de vista, observamos que el

patriarcado, a su vez, es otra forma de dominación eurocéntrica que se representa en las obras literarias.

El tema racial todavía está presente en las letras de América Latina. Las políticas de abolición de las formas de discriminación racial y de injusticias tardan a implantarse de manera efectiva. Las consideraciones raciales de la época colonial siguen persistiendo en la actualidad bajo la colonialidad. En efecto, la colonialidad definida como un conjunto de herencias coloniales que siguen vigentes aun cuando se acabó la colonización, deja ver sus huellas en el presente. De esto se desprenden problemas como la clasificación social de la población, la subalternidad, etc. Autores como César Vallejo, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Nicolás Guillén juntaron su compromiso político con la causa de las clases sociales marginadas de la modernización capitalista. El desempleo, la pobreza, el analfabetismo y el destierro que sufren los hispanoamericanos son la consecuencia de esta colonialidad en la medida en que, en la clasificación social de la población, los negros, los afrodescendientes no tienen derecho al trabajo, a la educación ni a un territorio propio.

De lo que precede, la literatura hispanoamericana se inspira de su realidad social. Y tal como constata Fernando (1984), “esa realidad conduce al escritor a aspirar a influir directamente en el cambio social a través de su obra de arte. La belleza y la originalidad de éste, emana del caos social, la incongruencia, la fuerza del sufrimiento colectivo y la proyección de la rebeldía” (p.48). Este caos social marcado por diferentes acontecimientos representa el sustento material de la producción literaria de América Latina. Es la razón por la que, la mayoría de los textos hispanoamericanos tienen temas que se relacionan a su vivido cotidiano, porque los autores están en busca de una reconsideración del ser negro, de una memoria perdida por causa de los colonizadores, de la reconstitución de la historia del negro contada por el negro mismo, en una palabra, se trata de protagonizar el latinoamericano en los textos para restituir la verdad histórica y así, llegar al reconocimiento que merece y que le ha sido negado. Las letras constituyen un arma para las reivindicaciones. Las características de esta literatura son el sentido nacional y el aspecto telúrico latinoamericano que tiene como finalidad la inmersión en lo nacional, en la esencia de lo americano. Al lado de esto, podemos mencionar como otros temas de dicha literatura, las injusticias sociales, el mestizaje cultural (problema de identidad cultural), problemas económicos, la inestabilidad política, la naturaleza, entre otros. No podemos acabar con esta literatura sin mencionar algunos autores clave. Con la diversidad cultural que existe en Hispanoamérica, y el número considerable de escritores que hay, solo vamos a enumerar algunos, que se han desmarcado por su producción

literaria y de paso, cuando sea necesario, mencionaremos por lo menos una obra de cada autor.

Citamos a la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1652-1695), una de sus famosas obras es *Redondillas* (1689). El venezolano Andrés Bello (1781-1865). Publica *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* en 1847 y *Alocución a la poesía* en 1823. También mencionamos al argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), una de sus obras es *Civilización y Barbarie* (1845); el argentino José Hernández (1834-1886) cuya publicación es *El gaucho Martín Fierro* (1872); el colombiano Jorge Isaacs (1837-1895), una de su producción literaria es *María* publicada en 1867); el cubano José Martí (1853-1895), héroe de la revolución cubana y de su independencia, publica obras, entre otras, *Versos libres* (1882), *Versos sencillos* (1891), *El presidio político en cuba* (1871) y *Nuestra América* (1891). Citamos al argentino Julio Cortázar (1914-1984) cuya obra famosa es *Rayuela* (1963); el uruguayo Mario Benedetti (1920- 2009), publica *Noción de patria* en 1963, *La realidad y la palabra en 1991*; la chilena Isabel Allende (1942-), publica *La casa de los espíritus* en 1982, *La ciudad de las bestias* en 2002. También citamos al chileno Pablo Neruda (1904-1973) que publica *Residencia en la tierra* en 1935; al mexicano Octavio Paz (1914-1998) que publica *Libertad bajo palabra* en 1949; al colombiano Gabriel García Márquez (1927-2004) que publica en 1981 *La crónica de una muerte anunciada* y el peruano Mario Vargas Llosa (1936-) que publica en 1963 *La ciudad y los perros*.

En definitiva, la literatura hispanoamericana queda la que más se relaciona con los problemas de su población. Los diferentes problemas sociales, políticos, culturales y económicos empujan a los escritores de esta área comprometerse para buscar cambio. Entonces, no es exagerado esta constatación de Fernando Alegría cuando dice “el valor de la “nueva literatura latinoamericana no depende tan sólo ni del virtuosismo en el manejo de estrategias literarias, ni de la justicia de un proyecto político, sino de la eficacia de un arte que aspira a influir directamente en los cambios de la sociedad en que se ha estructurado” (Alegría, 1984, p.51). Un cambio que se resume, en una palabra: libertad. Después de haber presentado lo que nutre la literatura hispanoamericana, nos interesamos ahora el caso de Colombia y después nos focalizaremos en las producciones de las llamadas “minorías étnicas” (afrocolombianos, palenqueros, raizales) o sea las comunidades negras de Colombia. Pero antes, es necesario que hablemos brevemente de la poesía social ya que es el tema central de nuestro estudio.

La “poesía social” surge y se desarrolla en el mundo hispánico en los años 50. Las posturas críticas respecto a esta poesía son varias, pero en muchos casos, se acusa a los poetas “comprometidos” de poner el arte al servicio de imperativos políticos, de politizar el arte, de desbaratar la esencia de lo bello, de atentar a la calidad, etc. Sin embargo, críticos como Pablo Carriera Castro (2005) opinan que tales posturas hacen perder lo más importante de esta literatura: sus acusas, sus objetivos, sus métodos. (p.44) Según él, «la “poesía social” se puede manifestar desde numerosas perspectivas: «presentando o dando testimonio del contraste -la lucha- entre las clases, la represión en sus diferentes matices -ideológica, económica, política o sexual- cuya presencia compone ya en si una recreación artística de situaciones históricas reales» (p.53). En España, por ejemplo, contamos como poetas de posguerra: Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Gloria Fuente, entre otros. Para Celaya (1975), la poesía es “un arma cargada de futuro” (p.57). En otras palabras, la poesía debe ser una herramienta de transformación al servicio de los necesitados. El poeta se convierte en un arquitecto que reconstruye la sociedad aportando soluciones a los males que rodean el hombre. Según José Ángel Ascunce (1986), «La poesía social es ante todo una poesía doctrinal. La finalidad de esta poesía es, por tanto, el adoctrinamiento de un receptor de categoría colectiva y de naturaleza popular» (p.123). De esto, se entiende que el autor escribe para transmitir una cierta ideología destinada a receptores determinados.

I.3. Literatura y sociedad en Colombia

Como los demás países hispanoamericanos, la vida sociopolítica de Colombia después de las independencias es marcada por conflictos armados. Según Carlos Bernal Castro y Manuel Fernán Moya Vargas (2018), “desde 1810 hasta 1902, Colombia afrontó conflictos armados por su independencia, modelo administrativo, creencias religiosas, esclavitud, concentración de la tierra, enfrentamientos caudillistas, luchas bipartidistas, modelo educativo, ideologías liberales y conservadores e intereses separatistas” (p.84). Igual que Hispanoamérica, esta situación sociopolítica colombiana se representó en las diferentes producciones literarias del país. Estas guerras son entre otras, la Guerra de los Mil Días (1899-1902) que fue un conflicto civil entre el Gobierno conservador nacionalista de la Regeneración y el partido liberal radical. Se soldó con la firma de tres tratados (el de Nederlan, el de Wisconsin y el de Chinácota). También tenemos la lucha bipartidista (1948-1958). Esta última empieza en Bogotá y opone los liberales a los conservadores. Este conflicto tuvo repercusiones negativas como los desplazamientos forzados, la pobreza e

importantes pérdidas humanas y materiales. La creación del Frente Nacional puso a los malentendidos entre los dos partidos. Además, cabe mencionar como enfrentamientos, la actuación de la denominadas “Guerrillas”. La más sangriente de las guerrillas que ha conocido Colombia se llama la FARC (Fuerzas Armadas y Revolucionarias de Colombia) creado en 1965 y en 1982 se convirtió en FARC-EP (Fuerzas Armadas y Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo). Grupo de reivindicación campesina, él fue una pesadilla para el pueblo colombiano con número considerable de asesinatos, secuestros, desplazamientos forzados, entre otros. Después de 50 años de violencia y de guerra, se firmó un acuerdo de paz entre el Gobierno y la FARC-EP en 2016 cuyo objetivo fue romper las barreras entre ciudad y campo y favorecer la plena integración socioeconómica de los campesinos ofreciendo oportunidades de desarrollo.

Estas diferentes guerras han influido las obras de artes en la medida en que “algunos episodios de violencia en la historia del país han incidido en la producción artística de novelas y además en la manera en cómo los escritores pretenden representar la violencia de acuerdo al contexto sociopolítico que les rodea” (Jorge Cárdenas-Santamaría, 2018 p.20). El tema de la violencia, el destierro, el problema agrario, la pobreza y la desigualdad campo/ciudad han nutrido la literatura colombiana. Podemos citar como obras representativas *La siempreviva*³ (1995) de Miguel Torres, *Delirio*⁴ (2004) de Laura Restrepo, *Angosta* (2004) de Héctor Abal Faciolince, *Rencor* (2006) de Oscar Collazos, *Los ejércitos* (2007) de Evelio Rosero, *No hay silencio que no termine* (2010) de Ingrid Betancourt, *Ruido de las cosas al no caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez y *A lomo de mula* (2016) de Silva Romero.

La situación colombiana de guerra y de conflictos que acabamos de presentar no solo tuvo repercusiones en la población del país, sino que afectó, quizá con mayor incidencia a la población negra afrocolombiana. En efecto, este grupo étnico sufre hasta hoy de problemas de destierro, pobreza junto con la invisibilidad de su cultura y de su identidad. En el siguiente apartado, vamos a ver en qué medida la situación socioeconómica y cultural influye en las obras de los afrocolombianos, y cómo la construye en un contexto donde su producción literaria no goce del reconocimiento que merece y esta sujeta a toda forma de invisibilidad tanto nacional como académicamente.

³ Esta novela de Torres apareció bajo la forma de una obra teatral en 2010

⁴ Para mejor comprender la relación que tiene esta obra con la realidad sociopolítica colombiana, consultar el trabajo de grado de Nystrom, L. M. (2009). Literatura y sociedad en Colombia: discurso, poder y lenguaje en *Delirio* de Laura Restrepo, Universitas Osloensis.

I.4. Literatura y sociedad en las producciones de los afrocolombianos.

Colombia es el tercer país de América Latina con más población negra después de Brasil y de los Estados Unidos. Los afrodescendientes de este país, son el fruto de la esclavitud y de la trata transatlántica. Por ser descendientes de negros, son discriminados en la sociedad en todos los planos: político, social, económico, cultural y también en literatura. La sociedad colombiana ha configurado durante mucho tiempo una narrativa dominante en la que la blanquedad es privilegiada. La irrupción de una literatura que se consagra al afrodescendiente surge tardíamente lo que explica la invisibilidad en el inventario de la literatura colombiana. Sin embargo, en los últimos años, se empieza a ver algunas producciones de este grupo étnico en el escenario literario colombiano. Se puede decir que la categoría “literatura afrocolombiana” es reciente e inicialmente protagonizada por los hombres. Uno de los factores que favoreció este reconocimiento es en palabras de Silvia Valero (2013), la apertura del departamento de *Black Studies* en las universidades de los Estados Unidos, lo cual impulsó una mirada hacia las negritudes en las Américas. La entrada de las mujeres se hace más tarde, a causa de su doble discriminación, mujer y negra. Se tiene que decir su situación intelectual antes la Independencia, no favoreció una escritura suya. En aquella época, la mujer escritora, en palabras de Nicolay Vargas (2005), “fue aquella a la que se le enseñó a leer y a escribir en los conventos con el único fin de que se acercara a las Sagradas Escrituras o escribiera inspirada en ellas, eso sí, bajo la estrecha vigilancia de su confesor” (p.123).

Después de la Independencia y con el advenimiento del Posmodernidad, la literatura escrita por la mujer se centra en sus problemas cotidianas y “no solo pretende reivindicarlas en tanto escritoras, sino que tiene un segundo propósito: realizar una crítica del estatus de la mujer dentro de la jerarquía social que a su vez se funda en un proceso cultural” (Vargas, 2005, p.126). En otras palabras, las letras son para estas mujeres un medio de reivindicar su derecho a la autoría, por una parte, y participar a la construcción de la sociedad valorando su legado cultural, por otra parte. Las problemáticas que desarrollan las escritoras afrocolombianas se relacionan con su valoración en cuanto mujeres denunciando las injusticias y discriminaciones impuestas por la sociedad patriarcal. Se trata esencialmente de deconstruir los estereotipos a cerca al rol tradicional de la mujer, de reconsiderar el cuerpo de la mujer en general y afrodescendientes en particular, visto por el patriarcado como objeto erótico. Sus escritos también buscan una reivindicación de sus derechos a la participación en

la vida sociopolítica, a la educación, pues, militan por una inmersión en los procesos constructivos de la nación colombiana.

Para Luisa Fernanda Castillo Díaz (2021), “la literatura afrocolombiana surge o nace de la necesidad de transmitir sus tradiciones y costumbres de generación en generación (...) aunado a la necesidad de expresar lo que vivían, sentían y todo lo que los rodea, plasmándolo (...) utilizando expresiones más coloquiales y cercanos a sus formas de comunicar, es decir, expresarse en su propio dialecto” (p.55). Añade que dicha literatura siempre se erige “a su gente, sus lugares más representativos, su conexión con la naturaleza, con el mar, con sus raíces africanas” (p.56). Así, constatamos que la literatura de esta población está ligada con su propia historia, con su propia existencia social. La escritura representa para este grupo étnico, una herramienta para hacer entender su voz, silenciada desde hace mucho tiempo. Desde esta perspectiva, la situación sociocultural de este grupo racial es lo que nutre sus escritos. Las reivindicaciones de una memoria ancestral, la denuncia de las discriminaciones, la exaltación de las tradiciones, costumbres, mediante músicas, danzas, rituales tienen como objetivo el reconocimiento de su identidad cultural para una posible integración nacional. En este sentido, observamos que a pesar de la invisibilidad que sufre sus producciones, la expresión literaria afrocolombiana está estrechamente ligada con la sociedad. Así, contamos como temas de dicha literatura la valoración de la identidad negra, que pasa por “la descripción, la denuncia y el anhelo de cambiar las duras condiciones de vida del afrocolombiano en una sociedad marcada por el racismo y la desigualdad social” (Lawo-Sukam, 2011b, p.49). También podemos citar la pobreza, la valoración de la mujer afrodescendiente, la sensibilidad lírica del territorio, la discriminación racial, el problema agrario.

La reivindicación de los derechos étnicos y territoriales mencionados precedentemente, son recurrentes en las producciones de los afrocolombianos. En efecto, tras la Constitución de 1991, y luego la ley 70 de 1993 que reconoce el derecho al territorio a los afrocolombianos, estos últimos tienen dificultades por integrarse plenamente a causa de los perpetuos desplazamientos forzados. Estos desplazamientos forzados son el fruto de los conflictos armados interno en Colombia cuya consecuencia directa es la “des-territorialización” de las comunidades negras, particularmente las del Pacífico colombiano. Este contexto de violencia no favorece la expresión de su identidad étnica y cultural. Por eso, se encuentra en las obras afrocolombianas una alabanza del Pacífico, por una parte y una exposición de sus problemas, por otra parte. Nuestra autora, María Elcina Valencia Córdoba, como otros escritores afrodescendientes (Mary Grueso o Helcías Martán Góngora) tienen en

común el afán de describir el Pacífico colombiano, así como las prácticas socioculturales de esta región.

Desde autores como Candelario Obeso (1849-1884), Jorge Artel (1909-1994), Manuel Zapata Olivella (1920-2004) hasta Arnaldo Palacios (1924-2015) por ejemplo, han consagrado su vida en la escritura defendiendo la causa de la raza negra y denunciando todos los problemas y discriminaciones para la búsqueda de un cierto cambio. También podemos citar a Gregorio Sánchez Gómez, a Óscar Collazos, con *Tierra quemada* (2014), *El exilio y la culpa* (2002), *Las trampas del exilio* (1992), etc.; a Carlos Arturo Truque (1927-1970), con *Vivan los compañeros: cuentos completos* (1954); a Hugo Salazar Valdés (1922-1987), publica, por ejemplo, *Dimensión de la tierra* (1952), *La patria convocada* (1952-1955); a Helcías Martán Góngora (1920-1984), con *Evangelio del hombre y del paisaje* (1944), *Desvelo* (1945), *Nocturnos y elegías* (1951), etc.; a Pedro Blas Julio Romero (1945-), con *Cartas del soldado desconocido* (1971), *Poemas de calle Lomba* (1988), *Obra poética* (2009), a Rogelio Velásquez (1908-1965), con *Las memorias del odio* (1992).

En lo que se refiere a las mujeres⁵, podemos citar a Lucrecia Panchano (1940-), con *Resonancias de un churro* (2004), *Ecos del litoral* (2007), *Hurgando en mis ancestros* (2010), entre otros; a María Tera Ramírez (1944-) con *La noche de mi piel* (1988), *Abalenga* (2008), *Flor de palenque* (2008), a Laura Victoria Valencia ((1904-2004), con *Moda, punto de partida* (2004), *Entre el recuerdo y el olvido* (2006), *Poemas de Estirpe* (2007), a Elcina Valencia (1963-) con *Todos somos culpables* (1993), *Rutas de Autonomía y Caminos de identidad* (2001), *Pentagrama de pasión* (2010), a Ana Milena Lucumí Orosteguí, a Mary Romero Grueso (194-); cuyas obras son *La muñeca negra* (2011), *Cuando los ancestros llaman* (2015, reimpresión en 2020), *Negra Soy* (2008), entre otros.

En definitiva, la literatura hispanoamericana mantiene una relación estrecha con su contexto social de producción. El escritor se inspira de los acontecimientos de la realidad social para plasmarla de forma ficticia en la obra. Para descifrar el mensaje escondido y averiguar si la verosimilitud es efectiva, el lector debe tener algunos requisitos previos, ya que la interpretación de los signos y de las imágenes no resulta siempre ser una tarea fácil. Además, hemos notado que esta función social de la literatura está muy presente en Hispanoamérica debido a su historia basada sobre su contexto sociocultural y político. La

⁵ En lo que se refiere a las producciones de las mujeres poetas afrocolombianas, ver las dos antologías de Alfredo Ocampo y Guiomar Cuesta tituladas *¡Negras somos! Antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas* (2008) y *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010).

literatura colombiana en general y la afrocolombiana en particular no hacen excepción, la mayoría de sus producciones está relacionada con la sociedad. Literatura y sociedad son entonces dos conceptos indisociables. Después de esta breve aclaración sobre el concepto de literatura y sociedad, nos toca hablar más profundamente de la literatura afrocolombiana para preparar el camino hacia nuestro tema. Se trata de presentar en primer lugar datos historiográficos sobre lo afro en América Latina. En segundo lugar, nos toca hablar de la trayectoria histórico de dicha literatura, es decir, su génesis, sus precursores y seguidores, así como su situación actual en el panorama literario colombiano. En tercer y último lugar, nos interesa hablar de la poesía afrocolombiana y luego de la poesía femenina afrocolombiana.

**CAPÍTULO II: ASIDEROS GENERALES
EN TORNO A LA LITERATURA
AFROCOLOMBIANA**

En el capítulo anterior, se ha tratado que presentar algunas aclaraciones sobre el vínculo entre literatura y sociedad. Por eso, hemos empezado por dar algunas generalidades, después nos hemos interesado en el contexto hispanoamericano, por fin, llegar a la esfera colombiana. Hemos notado que la relación que existe entre literatura y sociedad es vieja como el mundo y que, en Hispanoamérica, este lazo está presente en casi todas las obras, aun las que de inicio tienden a la evasión. Asimismo, la conquista y la colonización, los movimientos independistas y las revoluciones observados en distintas áreas de América (cuba, México, argentina), así como los problemas agrarios han facilitado la relación entre las letras y la realidad social latinoamericana. En esta perspectiva, estos escritores se sirven de la escritura para denunciar sus problemas sociales, políticos, culturales para buscar cambio. Por supuesto, la literatura colombiana no hace una excepción (situación sociopolítica caótica con las guerras, los conflictos, las discriminaciones, etc.) y tampoco la literatura afrocolombiana.

Nos proponemos en este segundo capítulo presentar unas generalidades en torno a la literatura afrocolombiana. Esta literatura que se ha constituido hoy en día como categoría es el resultado de un largo proceso de reconocimiento, tanto por parte del Gobierno colombiano como de la Academia. Varios factores, exteriores e interiores a Colombia, han favorecido este reconocimiento en el ámbito literario colombiano. Es necesario de antemano responder a algunas preguntas: ¿Qué se entiende por literatura afrocolombiana?, ¿Cómo nace?, ¿Cuáles son las voces que integran esta literatura? Y ¿Cuál es su sitio y su aporte en el panorama general de la literatura colombiana? Empezaremos por presentar los datos historiográficos y sociológicos del afro en América Latina, como clave a la comprensión de la literatura afrocolombiana. Luego, hablaremos de la trayectoria histórica de esta literatura; se trata de mostrar cómo ha evolucionado esta literatura con respecto a la colombiana y cómo se aprecia hoy en día en el panorama literario de Colombia. Después abordaremos algunas de las cuestiones teóricas sobre el negro. Se tratará de saber cómo se ha considerado el negro en las Américas en general y en Colombia en particular y en qué medida esta situación ha influido en las producciones literarias de los afrocolombianos. Por fin, aportaremos asideros para cerrar la poesía afrocolombiana.

II.1 Datos historiográficos y sociológicos sobre lo afro en América Latina

La herencia de la esclavitud y de la colonización que se observa en los descendientes de negros esclavizados es el resultado de una larga lucha para esta comunidad por conservar sus creencias y tradiciones. En efecto, los negros esclavizados fueron traídos por fuerza a América para trabajar en las plantaciones. Después, se convirtieron en víctimas privilegiadas de la discriminación racial por parte de los colonizadores blancos. La concepción que se tiene del negro como ser “inferior” o “subalterno”, se propaga en una sociedad profundamente racista que le niega al negro su sitio en la sociedad. Después de la abolición de la esclavitud en Colombia a mediados del siglo XIX (concretamente en 1851), los descendientes de estos negros esclavizados ubicados en los diferentes países que les sirvieron de hogar especialmente Colombia, Cuba y Brasil, forjan su historia de los condicionamientos de esta ideología racista. Los descendientes experimentan también el racismo, la discriminación y la exclusión social, ya que no se admitía la existencia de esta población en los países ya mencionados. Esto es particularmente válido en un país como Colombia donde la población afrodescendiente es importante. Las diferentes luchas y reivindicaciones para los derechos del afro, las diferentes conferencias contra el Racismo, la Xenofobia y toda forma de discriminación, entre otros, favorecieron una revisión de la mirada acerca del afro en estos países latinoamericanos. En Colombia, por ejemplo, se empieza a hablar de afrocolombiano como grupo étnico mediante la instauración de la Ley 70 de 1993.

Colombia representa el tercer país de Latinoamérica con más población afrodescendiente después de Brasil y los Estados Unidos. Es difícil dar una estimación fija del número exacto de afrodescendientes en Colombia porque los datos difieren según las instituciones. Según datos del CNPV (Censo Nacional de Población y de Vivencia), recopilados por el DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística), los que se “consideran como afrodescendientes” suman 4. 671.160 habitantes, con un porcentaje de 9,34% de la población total (2018). La región del Pacífico colombiano por si sola representa el 6,2% del territorio nacional con cerca de 1 millón de habitantes: 85% de negros, 10% de mestizos y 5% de indígenas, o sea, la región con más población negra. Además, según la Agencia Española de Cooperación (AECID), Colombia «es el país de la región Andina que representa el mayor avance legal y político en materia de reconocimiento tanto de los derechos humanos de las personas afrodescendientes como de la problemática interna de racismo y discriminación» (2016, p.37). Esto se debe sin duda a la declaración de la ley 70 de

1993, que no solo reconoce a los afrodescendientes como “grupo étnico”⁶, sino que también propone unos derechos específicos en materia agraria, de la educación y de su integración en la sociedad en los diferentes decretos que compone el artículo. Con todo, se considera que, con esta ley, solo se ha otorgado el estatuto jurídico a la población negra, ya que su implementación en la sociedad se hace tímidamente con respecto a los problemas que esta población debe enfrentar cada día.

Desde una perspectiva sociológica, Gerardo Wilner indica que los diferentes grupos afrodescendientes que se encuentran en Colombia son: los palenqueros⁷, los negros⁸ y los raizales⁹. Se observa que el afrodescendiente en Colombia está sujeto a discriminaciones de todo tipo que culminan en la invisibilidad total. Eduardo Restrepo¹⁰ habla en este sentido en Colombia de una “invisibilidad- estereotipia” del afro. Restrepo (2016) explica que la invisibilidad apunta a “un silenciamiento deliberado, un ocultamiento como clara expresión de las ideologías de las elites” y “estereotipia”, por su parte remite a “imágenes caricaturizantes, descontextualizadas y simplificantes del negro” (pp.168-169). Se puede entender en la medida en que los negros no son considerados como seres humanos que pueden gozar de los mismos privilegios que los blancos. Se les suele compara a animales, a monstruos. Por el motivo de hacer visibles la comunidad afro, el gobierno promulgó algunos decretos y leyes en favor de los afrodescendientes. Se piensa en la redefinición de la Constitución de 1991 que le atribuye a la comunidad negra unos derechos territoriales y

⁶ Eduardo Restrepo (2004) habla en este caso de “etnización” y la define como “un proceso mediante el cual una o varias poblaciones son imaginadas como comunidad étnica” (p.271). Según su propósito, este proceso se hizo en cuatro fases en Colombia. La primera etapa lleva sobre “las representaciones campesinas concedores de su entorno, con sus prácticas tradicionales de producción y unos sistemas de propiedad y nacionalidad económica, como expresiones de su exitosa adaptación a los ecosistemas de la región (...) llevaron a imaginar por primera vez a las comunidades negras como grupo étnico (p.273). La etapa se refiere a la Constitución de 1991 corroborada con la Ley 70 de 1993. La tercera etapa remite a la “operativización de los componentes sustantivos de la Ley 70 de 1993, y por la articulación de un proyecto organizativo con pretensiones de alcance nacional basada en los derechos étnicos y en la diferencia cultural de comunidad negra” (p.274). La última y cuarta fase se refiere a una “eclosión de lo local, asociada en algunas regiones a la fragmentación o desaparición de estrategias organizativas de carácter regional” (p.276).

⁷ Hace referencia a la población afrocolombiana de San Basilio (Municipio de Mahates- Departamento del Bolívar). Aun cuando existe evidencia de otros lugares, San Basilio es el único que permanece en la actualidad conservando una lengua criolla derivada de la mezcla de dialectos provenientes de África. (Wilner Gerardo Fonseca Nova (2018), El canaleta Roncador, p.9). Son descendientes de cimarrones que huyeron constituyeron palenques, residencias anticoloniales, aisladas en las que se concentraron como esclavo libre.

⁸ 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, además revelan y conservan conciencia de identidad que la distinguen de otros grupos étnicos.

⁹ Son una comunidad étnica, porque tienen su propia lengua (el *créole*) y la cultura desarrollada a partir de sus raíces africanas, europeas y caribeñas. Sus raíces culturales afro-anglo-antillanas se manifiestan en una fuerte identidad cultural que se diferencia del resto de la población colombiana.

¹⁰ Director del Departamento de Estudios Culturales, Universidad Javeriana, coordinador del centro de Estudios Afrodescendientes y presidente de la Asociación Latinoamericana de Antropología. Es uno de los autores que más se dedica a los estudios antológicos en Colombia y los estudios sobre afrodescendientes.

culturales específicos. La ley 70 de 1993 que favorece en su capítulo II, artículo 3 el reconocimiento y la protección de la diversidad étnica y cultural, el respeto a la integridad y la dignidad de la vida cultural de las comunidades negras. Esta ley también «reconoce y garantiza a las comunidades negras el derecho a un proceso educativo acorde con sus necesidades y aspiraciones etnoculturales» (ley 70 de 1993, capítulo VI, artículo 32), entre otros¹¹.

El 23 de diciembre de 2020, la Comisión Legal para la Protección de los Derechos de las Comunidades Negras, creada con la ley 1833 de 2017, presentó unas medidas para la promoción de los derechos de las comunidades negras en Bogotá para el año 2020-2021. Con su presidente Jhon Arley Murillo y su vicepresidente el Senador Israel Zúñiga, propusieron como objetivo de esta nueva sesión llamar la atención del Gobierno nacional para el cumplimiento de las leyes expedidas y la ejecución de las políticas necesarias que contribuyan a la superación de la condiciones de desigualdad que enfrentan las Comunidades Negras¹², Afrocolombianas¹³, Raizales y Palenqueros de Colombia, así como la titulación de tierras a las comunidades negras y afrocolombianas, la consideración de las comunidades negras y afrodescendientes como muestras de la diversidad étnica y cultural de la nación. (Comisión Legal para la Protección de los Derechos de las Comunidades negras o Población afrocolombiana del Congreso de la República, Informe Legislativo, Primer período 2020-2021).

Todas estas leyes y decretos tienen como objetivo integrar el afrocolombiano en la vida socioeconómica y política para hacer oficio de su presencia y así acabar con la discriminación y la invisibilidad de que siempre ha sido víctima. A pesar de la implementación de esta ley, la integración de los afrocolombianos avanza tímidamente por lo cual siguen sintiéndose discriminados y excluidos de la construcción de la nación. La

¹¹ Se piensa en el decreto 2249 de 1993 que favoreció la creación de la Comisión Pedagógica Nacional para las comunidades negras cuyo objetivo es elaborar las políticas de etnoeducación. Junto a este decreto, el 1627 de 1994 promueve la creación de un Fondo Especial de Créditos para los estudiantes afrocolombianos. Y la ley 649 de 2000 que dio un cupo de dos Cámaras de Representantes a las comunidades afrocolombianas. Recientemente, el Ministerio de Cultura creó mediante el decreto n°4827 de 2008, la Dirección de Poblaciones (para todas las poblaciones, incluidas las comunidades negras). Tiene como objetivo «contribuir al reconocimiento y fortalecimiento los diversos grupos de población, a visibilizar la importancia de las expresiones culturales y a promover la interculturalidad, el respeto de la diferencia y la convivencia pacífica».

¹² 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. (ley 70 de 1993, capítulo I, artículo 2).

¹³ Son descendientes de africanos y africanas que provienen de diversas regiones y etnias de África que llegaron al continente americano como esclavo.

Comisión Internacional para el Avance de la Población Afrodescendiente (Ministerio de Cultura), ha identificado los siguientes problemas que azotan a los afrocolombianos:

- Racismo y discriminación racial;
- Baja participación y representación de la población en los espacios políticos e institucionales de decisión;
- Débil capacidad institucional de los procesos organizativos de la población afrocolombiana, palenquera y raizal;
- Mayores dificultades para el acceso, permanencia y calidad en el ciclo educativo, lo cual limita el acceso a empleos de calidad, y opciones de emprendimiento, reduciendo las oportunidades de superación de la pobreza;
- Deficiencia en materia de seguridad jurídica, de los derechos de la propiedad de los territorios colectivos;
- Insuficiencias en la incorporación e implementación de las iniciativas y propuestas que surgen de la población afrocolombiana, palenquera y raizal;
- Baja disponibilidad de información sobre lo afro, que amplía la cuantificación y la focalización de los beneficios, y que alimenta una política pública adecuada a las particularidades étnicas y territoriales.

Las Naciones Unidas reconocen a los afrodescendientes de Colombia como población en condiciones de extrema vulnerabilidad a causa de su exclusión, discriminación y pobreza. En efecto, cerca del 85% de afrocolombianos vive en condición de pobreza y de marginación, sin un real acceso a los servicios básicos. La tasa de analfabetismo es muy elevada. Solo un porcentaje de jóvenes logran acabar con la secundaria y muy pocos ingresan en las universidades. Otra dificultad es la precaria inserción laboral, debida a su estatuto de afro, los estereotipos, la invisibilidad y falta de reconocimiento de su identidad. Frente a estos problemas, los afrocolombianos no tienen otro remedio que expresarse mediante sus prácticas culturales tales como la danza, la música, la gastronomía en reacción a la persistencia de la exclusión y como resistencia a toda forma de discriminación. Esto se entiende en la medida en que las prácticas identitarias, de acuerdo con Arroyo Ortega Adriana (2018) “son la materialización de la identidad donde el sujeto comienza a definirse por lo que dice, hace y siente, transformándose y reinventándose en un constante hacer” (p.155). En otras palabras, favorecen la aceptación y la valoración del ser humano. En la zona del Pacífico, ritmos como

la marimba, el cununo suenan como una llamada al reconocimiento y a la existencia de una cultura “afro” en Colombia vinculado a través de la tradición oral. Tal como lo señala Félix Suarez Reyes (2010) la tradición oral “se siente y se vive en cada expresión de la afrocolombianidad” (p.2519). Las políticas nacionales y el gobierno están haciendo esfuerzos para facilitar la integración de la cultura afrocolombiana a través de programas, informes, y sobre todo el Ministerio de Cultura. No decimos que los resultados esperados ya satisfacen la demanda, sino que es un largo proceso que necesita tiempo para ser efectivo, para que se pueda considerar el afrodescendiente colombiano como ser integrante en la sociedad colombiana.

II.2 Trayectoria histórica de la literatura afrocolombiana

Para Yesenia Escobar (2012) la historiografía de la literatura afrocolombiana comprende “una revisión del concepto de literatura afrocolombiana, un análisis de las obras que se inscriben dentro de esta expresión al igual que la visión que de este conjunto han tenido los historiadores y estudiosos de la literatura de nuestro país en los distintos períodos de su historia” (p.27). En este contexto, hablando de esta literatura, en la historiografía literaria colombiana, los escritores afrodescendientes brillan por su ausencia. Esta invisibilidad se debe a su estatuto de “afrodescendiente” en una sociedad que marca la diferencia entre grupos sociales. Una de las razones que evoca Escobar se relacionan con dos circunstancias históricas: “el origen de la literatura afrocolombiana y el origen de las historias de la literatura hispanoamericana” (p.28). Esta situación remonta a la esclavitud donde la única forma de expresión literaria era la oralidad y por eso, sus producciones fueron catalogadas de “populares” y con ello, marginadas de los cánones nacientes en una nación en construcción” (p.29). Y cuando por suerte se les mencionan, no se concede gran interés a su producción literaria. En este sentido, Silvia Valero (2007) apunta: “los escritores afrodescendientes están ausentes en la historiografía literaria de Colombia, a excepción de la obra de Niñez Segura (*Literatura colombiana. Sinopsis y comentarios de autores representativos* (1967) donde se nombra a Helcías Martán Góngora (Guapi, 1920-1984 y Hugo Salazar Valdez (Condoto, 1924-), aunque luego se perdieron para la crítica. Jorge Artel y Manuel Zapata Olivella tuvieron mayor repercusión ante la crítica extranjera” (p.112). Además, tenemos la obra de Héctor M. Ardila A. titulada *Hombres y letras de Colombia: 435 años de suceder literario* (1984) en la que solo menciona a Candelario Obeso haciendo una descripción biográfica sin un énfasis en su expresión literaria. El *Manuel de la literatura*

colombiana (2002) de Fernando Ayala Poveda, el autor hace mención de Obeso, Arnaldo Palacios, Jorge Artel y Manuel Zapata Olivella. También tenemos la *Antología 21 años de poesía colombiana* (1942-1963) compilada por Oscar Echeverri Mejía y Alfonso Bonilla Naar en la que solo aparecen tres poetas negros: Javier Auque Lara, Rogelio Velásquez y Hugo Salazar Valdez y la *Antología de poesía colombiana* (1997) de Rogelio Echeverría donde se menciona a Candelario Obeso (Guiomar Cuesta, 2008, p.13). De lo que precede, se observa que el único afrodescendiente que figura en varias historias literarias es Candelario Obeso, aunque se otorga poco interés a su producción literaria.

Si la introducción de la categoría “literatura afrocolombiana” en el escenario literario colombiano es reciente, sus huellas se remontan más bien al período de la esclavitud y de la colonización bajo la oralidad. En efecto, la oralidad era el único medio que tenían los negros esclavizados para mantener vivas sus narraciones ancestrales, sus creencias, costumbres de generación en generación. Es esta oralidad, la que permitía a los esclavizados expresarse y hacer perdurar su tradición. La existencia de la “literatura oral” junto con varios otros factores tanto externos como internos a Colombia favorecieron el reconocimiento de la categoría “literatura afrocolombiana”. Yesenia Escobar (2012) cataloga la génesis de la literatura afrocolombiana en tres momentos esenciales: el primer momento relacionado a la tradición oral de los pueblos africanos esclavizados en Colombia, el segundo, representado por Candelario Obeso y el tercer momento con el poeta Jorge Artel (p.3). Si se considera a Obeso como el primer poeta afrocolombiano, se puede situar el inicio de la literatura afrocolombiana en el siglo XIX con la publicación de su obra *Cantos populares de mi tierra* (1877). Pero se debe tener en cuenta que su obra no logró un éxito considerable en su época por razones raciales. Además, algunos críticos como Lawrence Prescott catalogaron su producción bajo la etiqueta de “poesía negra” en vez de “literatura afrocolombiana”. Luego, entramos en el siglo XX con el poeta cartagenero Jorge Artel, cuya obra conquistó un espacio literario ante los lastres de su condición racial abriendo así el camino para la existencia de una literatura afrocolombiana. Alain Lawo-Sukam (2011), hablando de la trayectoria de la literatura afrocolombiana la resume en las siguientes palabras:

En el plano literario, el verso afrocolombiano no es reciente, sino que remonta a la época de la esclavitud. Los negros esclavizados se valieron de la poesía y cantos orales para salvaguardar la memoria histórica, la cultura africana, aliviar las penas cotidianas y retar el yugo de la opresión. En el siglo XIX, la figura del negro como personaje secundario aparece en cuantiosas obras escritas por colombianos de ascendencia europea tales como Eustaquio Palacios, Tomas Carrasquilla y Jorge Isaacs. No fue hasta los albores de la República que la literatura afrocolombiana entra en el mundo de las letras nacionales. Pero su presencia ha sido ignorada y

silenciada por el discurso dominante hasta mediados del siglo XX cuando algunos antropólogos/ etnógrafos y críticos literarios como Rogelio Velásquez, Nina Friedermann, Peter Wade, Norman Whitten, Richard Jackson, Laurence Prescott y Marvin Lewis se dedican a investigar la cultura afrocolombiana. (Lawo-Sukam, 2011, p.40)

La última precisión de Lawo-Sukam representa un factor externo. En efecto, en los años 50, algunos antropólogos extranjeros (Nina S. de Friedmann, Peter Wade) emprendieron la tarea de estudiar las especificidades culturales de negro en relación con la pervivencia de rasgos culturales africanos en un contexto de aculturación. De sus trabajos, viene la denominación “afrocolombiano”. Esto no significa que no había antropólogos y etnólogos colombianos capaces de efectuar la misma tarea, sino que, como apunta Hurtado-Garcés Rudy (2020), “los antropólogos negros han sido enviados al rincón del olvido e incluso enterrados por la propia historiografía de la disciplina” (p.146). Según ella, los trabajos de los blancos-mestizos sobre el “negro” han sido “privilegiados en la academia nacional e internacional” (p.146). No obstante, la estudiosa menciona a Rogelio Velásquez (1908-1965) y a Manuel Zapata Olivella como afrocolombianos que han producido texto sobre el negro en Colombia. En lo que se refiere a Velásquez, su obra *Autobiografía de un negro chocoano* (1947) es “el primer texto del que se tiene registro sobre los estudios de las comunidades negras en la antropología colombiana” (p.150). Manuel Zapata por su parte escribe *Aportes Materiales y Psicoafectivos del negro en el folclor colombiano* (1967). Con todo, se puede decir que los estudios antropólogos extranjeros y local contribuyeron a cambiar las consideraciones sobre el “negro” en Hispanoamérica en general y en Colombia en particular.

Otro factor determinante según Silvia Valero son los estudios realizados en los años 70 y 80 por los investigadores estadounidenses sobre las literaturas latinoamericanas de autores “negros”, “como consecuencia, en parte, del nacionalismo negro concentrado en los movimientos por los derechos civiles y el *Black power*, lo que permitió ampliar la mirada hacia las negritudes en las Américas” (Valero, 2013, p.18). Valero añade el establecimiento en el ámbito académico del afrocentrismo como marco teórico-metodológico, y la apertura de los departamentos de *Black Studies* en las universidades de Estados Unidos. A este respecto, ella presenta a Richard Jackson como pionero de este estudio y en su ensayo titulado *Afro-Colombian Literature of Commitment* caracteriza a Jorge Artel, Arnaldo Palacio y Manuel Zapata Olivella «como autores comprometidos con las condiciones sociales de las poblaciones “negras”», introduciendo así, la categoría “literatura afrocolombiana”. Valero cita también a Marvin Lewis cuyo estudio se centra en Palacio, Truque, Jorge Artel y Zapata

Olivella en *Treading the ebong path: ideology and violence in contemporary Afro-colombian prose fiction* (1987). Lawrence Prescott por su parte, focaliza su estudio en Candelario Obeso, Jorge Artel en su artículo «perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas». Son estos estudios sobre los negros iniciados en los Estados Unidos los que van a suscitar la curiosidad de algunos críticos, escritores y académicos para interesarse por la literatura escrita por la población negra en toda América Latina.

El conjunto de luchas sociales, el proceso de divulgación y de reivindicación de las comunidades negras en América Latina tuvo repercusiones en Colombia. Ante la imposibilidad de seguir invisibilizando la existencia de afrodescendientes en Colombia, el gobierno instaura la ley 70 de 1993, que reconoce a los afrocolombianos como “grupo étnico”. La Academia reconoce la categoría “literatura afrocolombiana”, poniendo un nombre a lo que ya existía. Para Yesenia María Escobar (2012), se debe hablar la literatura afrocolombiana “no como un producto encasillado dentro de un determinismo biológico, sino como una expresión artística que arroja una ideología, la idiosincrasia de un pueblo” (p.1). Así, ella la define como:

conjunto de producciones orales y escritas que ponen de manifiesto los valores y sentimientos propios de un individuo afrocolombiano, que se reconoce a sí mismo dentro de un grupo étnico con quien comparte una concepción epistémica de su ser afrodescendiente y una historia común, y a través de los cuales representa elementos propios de su identidad, su idiosincrasia y sus costumbres. (Yesenia Escobar, 2012, pp13-14)

Desde esta perspectiva, la literatura afrocolombiana engloba todos los géneros (poesía, narrativa y teatro), producidos generalmente por afrocolombianos que “procuran mantener una conexión histórica con África, preservar sus vínculos ancestrales, reivindicar su identidad y emplear creativamente el lenguaje para liberarse de la opresión cultural que surgió junto a la opresión física de sus ancestros” (p.28). Sería entonces un arma para los afrocolombianos defender sus derechos dentro de una sociedad que les margina. En este contexto, la recepción de tales producciones responde a la atención que ha recibido la categoría “literatura afrocolombiana”. En efecto, dicha categoría “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” (Valero, 2013, p.27). En otras palabras, el público desempeña un papel importante en la consolidación de la literatura afrocolombiana. La literatura afirma en la representación de “lo afro”, tal como indica Silvia Valero (2015), “[...] una política de autoafirmación de la subjetividad “afrodescendiente” construida a partir de la idea de comunidad translocal unificada” (p.13).

Estas precisiones permiten elaborar criterios de integración de autores en la categoría de escritores afrocolombianos. En este sentido y tal como lo constata Silvia Valero (2016), a la hora de clasificar autores, “es habitual hallar la categorización indiscriminada de “afro” a cualquier escritor que fenotípicamente responda a determinadas características, con lo cual automáticamente se le adjudica una etnicidad, y, por lo tanto, se esperan-y se encuentran-determinados lineamientos en su escritura”. Añade que “según un esquema representación de lo que es ser o no ser afrodescendiente, se lleva el mecanismo mediante el cual se excluyen-incluyen escritores” (p.82). Con este propósito, se reconoce a un escritor afrocolombiano por el contenido de su obra o por su raza. Esta caracterización tiene un problema que nos permite preguntar sobre los autores negros que no escriben sobre su condición racial y los no negros que escriben sobre la raza negra. En este contexto, en qué categoría literaria se va a ubicar las producciones de tal autor. En el mismo artículo, Valero (2016) considera que si los términos “afrodescendiente/afrocolombiano” están como se pretende “ligados al origen africano, a la noción de libertad como propia de los pueblos esclavizados en las Américas, a la idea de “experiencia negra”, entonces, para la investigadora la inclusión del poeta Candelario Obeso en la Biblioteca de literatura afrocolombiana es debatible (p.83). Según Valero, a pesar de la denuncia del racismo y de las discriminaciones que sufrían los negros en sus producciones, no se puede atribuirle la etiqueta de “afro”, por lo menos, no tal como se percibe ahora porque “no aceptaba la activación de un tipo de etnicidad entre sus miembros” (p.83). Estas observaciones ponen de relieve el problema de la categorización de la literatura afrocolombiana, así como los autores que deben integrar dicha categoría. Con todo, se reconoce a algunos escritores que han marcado la producción literaria afrocolombiana.

II.2.1 Voces pioneras

A pesar de que hoy existe una pluralidad de voces en el escenario literario afrocolombiano, los pioneros tienen el mérito de haber hecho posible el reconocimiento y la implantación de la literatura afrocolombiana. Sin ninguna pretensión de exhaustividad, nos limitaremos a mencionar las voces de Candelario Obeso, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Arnoldo palacios y Helcías Martán Góngora.

Candelario Obeso (Santa Cruz de Mompo, 1849- Bogotá, 1884) es considerado como el primer poeta afrocolombiano. Tal como señala Lawrence Prescott (1999), “Candelario Obeso fue el primero que proyectó dentro la poesía nacional una presencia afrocolombiana integra y orgullosa” (p.555). Discriminado en su época por su color de piel, su

obra no tuvo al principio el reconocimiento que merece. En palabras de Yesenia Escobar (2012), “Obeso sufrió la marginación y el rechazo por su color de piel, por su forma de llevar la vida y por no hacer parte de un pequeño círculo de la sociedad bogotana dedicado a una intelectualidad muy ligada a la política, que no era del gusto de Obeso” (p.40), lo cual puede justificar su invisibilidad en la historia literaria de su país. Su obra maestra es *Cantos populares de mi tierra* (1877). Según Olivia Elena (2017), es una obra en la cual, el autor “vertió toda la ternura, el lenguaje, la sensibilidad, la picardía y el lirismo de su raza” (p.37). Obeso representa el primer autor afrocolombiano comprometido en su condición racial. Hoy, es una figura indispensable cuando se quiere hablar de literatura afrocolombiana.

El Cartagenero Jorge Artel (1909-1994), representa una figura importante de la literatura afrocolombiana. A diferencia de Obeso, Artel se comprometió con la política de su país. De acuerdo con Gabriel Ferrer Ruiz (1940), “Artel es el primero en abordar desde el verso libre la tradición africana en el país, pero lo hace suprimiendo el exotismo de la poesía de tema negro que le antecedía” (p.11). Añade que Jorge Artel es recibido por la crítica como el representante de la poesía afroamericana en Colombia y la máxima expresión del pensamiento lírico negro colombiano (p.13). Se nota en Artel una perpetua búsqueda de la identidad negra. Artel fue el primero en pensar “su negritud y elogiarla con sus cantos, no solo para reconocerse a sí mismo bajo una identidad sino para que sus hermanos y hermanas de raza comprendieran la riqueza y el valor de su propia etnia” (Yesenia Escobar, 2012, p.57). Añade que la expresión literaria de Artel, completamente innovadora y diversa con respecto a los cánones de la “literatura nacional” pone en evidencia un discurso racial cuyo protagonista es el “sujeto afrocolombiano”. También propone una versificación rítmica inspirada de la “música popular” y de la “oralidad del negro” cuya finalidad es la “reivindicación política, social y cultural dentro de un Estado que ha invisibilizado a los afrodescendientes bajo la sutil cortina del mestizaje” (p.78). Esta aclaración confirma la teoría de algunos críticos que piensan que Artel es el verdadero iniciador de la literatura afrocolombiana. Su obra maestra es *Tambores en la noche* (1940). Obra en la que se destaca como temáticas, la experiencia histórica de la esclavitud, la identidad negra, la danza y la música, su situación sociopolítica y cultural. Para Guardia Hernández y Torres Salazar (2020), *Tambores en la noche* “pone en contacto la identidad afrocolombiana con la memoria ancestral y la dimensión espiritual en la música y la tradición oral como transporte de esa memoria” (p.189). Hoy, su aporte es indiscutible en la literatura afrocolombiana en la medida en que, como apunta Mahop Ma Mahop (2020), “Artel ha contribuido a enriquecer la poesía de su país a través de una sensibilidad profunda caribeña

en la cual se transparenta el bagaje negroafricano, cuyos acentos han sido reconocibles en destacables precursores nacionales y afroamericanos» (p.19). Por eso, representa una fuente de inspiración para los escritores afrocolombianos, latinoamericanos y de la diáspora.

Helcías Martán Góngora (1920-1984) fue un poeta afrocolombiano y gran actor en el reconocimiento de la literatura afrocolombiana. Es considerado como uno de los pioneros de la literatura afro-hispánica. Por su valor literario, Alain Lawo-Sukam ha consagrado el primer capítulo de su obra *Hacia una poética afrocolombiana: caso del Pacífico* (2010) a esta figura poética. En su poesía, se preocupa por la naturaleza y por la identidad. En este contexto, Góngora “consagra la mayoría de su producción a la relación entre el afro-hispano (del Pacífico colombiano) y la naturaleza” (Lawo-Sukam, 2008, p.23). Este amor por el mar, los ríos, la selva se entiende porque el poeta nació y creció entre este paisaje, lo que le valió el apellido “poeta del mar”. Martán Góngora era un poeta comprometido en su condición racial. En efecto, según Sonia Nadezhda (2021), “tenía sed de una Colombia más justa y equitativa, tenía sed de ver a su gente negra y mulata visible en una sociedad que siempre excluía” (párr.9). Como los demás poetas afrocolombianos de su época, su producción literaria ha sido invisibilizado por la crítica literaria colombiana, lo que no excluye nada en su valor literario. Ha publicado obras como *Evangelio del hombre y del paisaje* (1944), *Desvelo* (1945), *Océano* (1950), *Mester de negrería y rabia negra* (1966), entre otras.

Manuel Zapata Olivella (1920-2004) fue un médico, antropólogo, folclorista, etnógrafo y escritor afrocolombiano. Desempeñó un papel importante en el reconocimiento de la literatura afrocolombiana. Se interesa en su obra por la historia y la cultura del Caribe Colombiano especialmente de los negros y los indígenas. Publica en 1947 su novela titulada *Tierra mojada* que según Mariela A. Gutiérrez (2000) “marca el primer hito sociopolítico en la hoy llamada *narrativa afrocolombiana*, porque desde entonces los escritores que abordan las temáticas negristas reconocen y valoran la importancia étnica y el trasfondo africano que permean sus creaciones literarias y las colocan en la realidad ambiental de la sociedad colombiana poscolonial” (p.10). Sin embargo, su obra cumbre se titula *Changó el gran putas* (1983), novela y gran epopeya en la que, como indica Olivia Elena (2017) “da cuenta de los dioses tutelares y la cosmovisión de la religión yoruba, incorpora proverbios, trabalenguas, cuentos de hadas y canciones de la tradición africana” (p.45). Algunas de sus obras son *He visto la noche y pasión vagabunda* (1949), *La calle 10* (1960), *Detrás del rostro* (1963), *Chimá nace santo* (1964), entre otras, en las cuales desarrolla temáticas sobre el color, la cultura negra afrocolombiana, resistencia cultural, defensa de lo afrocéntrico. Por ejemplo,

para Alzate Alejandro (2020), *He visto la noche* es “un clamor que se eleva contra la subalternidad y la invisibilidad de una cultura rica, como la negra, capaz de dinamizar las anquilosadas y acomodaticias interpretaciones de la cultura universal” (p.139). Su importancia en el panorama literario colombiano se aprecia en la celebración del centenario de su muerte en el año 2020, bajo la iniciativa del Ministerio de Cultura.

Arnoldo Palacios (1924-2015). Fue un precursor de la novelística de reivindicación social surgida en los años sesenta. Para Mariela A. Gutiérrez (2000), Arnoldo Palacios “escribe con la perspectiva del hombre negro y pobre del Chocó que se siente humillado y limitado por las fuerzas sociales que la rodean, las que sirven solo a la clase dominante” (p.15). Su obra cumbre es *Las estrellas son negras* (1948), seguida de *La selva y la lluvia* (1958) que son un “recuento de las vidas de las gentes del Chocó y de su cultura” (p.15). En *Las estrellas son negras*, “los temas de la pobreza y de la esclavitud se entrelazan para crear una novela que revela - más que protesta contra él – el paupérrimo estado de las cosas para los habitantes del Chocó” (Gutiérrez, 2000, p.12). Aunque estos textos son ausentes del inventario crítico de la novela colombiana, hoy ocupan un sitio de honor en el patrimonio de la literatura afrocolombiana.

Se nota que la mayoría de los autores destacados en este rápido panorama son del siglo XX, a excepción de Candelario Obeso que representa el siglo XIX. Esto se puede entender en la medida en que se empieza a hablar realmente de la literatura afrocolombiana a partir de finales de siglo XX e inicios del siglo XXI. Todos estos autores han sufrido invisibilidad por parte de la crítica literaria y de la sociedad colombiana. Sus obras no han gozado del éxito merecido en su época, pero hoy en día, son voces representativas de la literatura afrocolombiana y fuentes de inspiración para las nuevas generaciones de escritores que aspiran a la lucha por el reconocimiento y el desarrollo de los afrodescendientes colombianos.

II.2.2 Situación actual de la literatura afrocolombiana

La literatura afrocolombiana está abriéndose camino al reconocimiento y a la plena integración junto a las demás literaturas. Se ve un esfuerzo por parte del gobierno y de la Academia en la concretización de esta literatura. En este sentido, se puede notar la publicación de la colección Biblioteca de literatura afrocolombiana, iniciativa promovida por el Ministerio de Cultura en 2010, que integra autores afrocolombianos de estos 200 últimos años, entre los que figuran las figuras ya mencionadas y varios otros. La declaración del Año

Internacional del Afrodescendiente en 2011, la creación de la Cátedra de Estudios Afrocolombianos¹⁴ por la ley 70 de 1993. Son iniciativas que buscan promover la cultura y la identidad afrocolombiana y destacar su contribución a la historia nacional. Se trata de hacer “visibles” las expresiones culturales afro, que durante mucho tiempo han sufrido invisibilidad. Ella integra las dimensiones político social, cultural, ambiental, espiritual, geohistórica, investigativa, hasta internacional. Se perciben también unos cambios en el ámbito teórico en la antropología y las ciencias sociales. Hoy tenemos como encuadres teóricos en estas disciplinas, los estudios culturales, las teorías críticas de la raza, el posestructuralismo, los estudios subalternos, la teoría postcolonial, los estudios de género, las teorías feministas contra el particularismo histórico, el funcionalismo, el estructuralismo o la ecología cultural.

Se observan asimismo frecuentemente unas tentativas de divulgación de autores afrocolombianos. Es el caso del libro *Afrodescendientes en Colombia: compilación bibliográfica* (2008), de Eduardo Restrepo y Axel Rojas que tiene como objetivo destacar los escritores afrodescendientes en Colombia en general y en el Pacífico colombiano en particular ya que esta región presenta un número considerable de escritores afrodescendientes. A su lado, se colocan las dos antologías poéticas de Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo tituladas respectivamente *¡Negras somos! Antología de 21 poetas afrocolombianas de la región del Pacífico* (2008) y *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010), que propulsaron la expresión literaria de las mujeres poetas afrocolombianas. No podemos soslayar el papel de la etnoeducación¹⁵ en el proceso de enseñanzas y aprendizaje afrocolombiano.

II.3 Cuestiones teóricas.

Los años 1500 han sido para la población negra africana una pesadumbre traumatizante con la trata negrera y la esclavitud y más tarde con la colonización. Estos años representan siglos de torturas y de sufrimiento para las personas arrancadas de África para América, con el único bagaje su identidad cultural y su tradición oral. Además, los negros esclavizados tuvieron que afrontar los vicios de la discriminación y del racismo. Siglos

¹⁴ Es una propuesta educativa creada en torno a la interculturalidad, el reconocimiento y el respeto a la diversidad y conocimientos sobre la comunidad afrocolombiana en el plan de los estudios, el Proyecto Educativo Institucional (PEI) y en todas las actividades curriculares (2017:33).

¹⁵ Permite reforzar la identidad y la cultura afrocolombiana para la diversidad lingüística pasando por la tradición oral. Está regida por unos principios tales como la integridad, la autonomía, la interculturalidad, la flexibilidad y la participación comunicativa. También tenemos como programa de estudio, El Canalete Roncador: castilla pedagógica sobre la tradición oral del Pacífico Sur colombiano para estudiantes de grado noveno de Wilmer Gerardo Fonseca Nova (2018). Su objetivo es compartir enseñanzas sobre la cultura negra africana a los alumnos afrodescendientes para favorecer el conocimiento y sobre todo la divulgación de la tradición que heredaron de sus antepasados negros esclavizados.

después, aun cuando ya se abolió la esclavitud (1851), los negros víctimas de esta esclavitud sobre todo Colombia, siguen experimentando los efectos del racismo.

La categoría de “raza”, “negro” y después hoy de “afro”, se convierten en verdadero objeto de investigación académica. Estos conceptos se nutren de la marginación y de la discriminación que arranca desde el período colonial, y que, con el paso del tiempo, se ha mantenido en algo normal para la sociedad supuestamente superior. Es lo que Aníbal Quijano llama la “colonialidad del poder”¹⁶ (clasificación, estratificación de la población mundial según la raza, el género, etc.) Afirma que “la idea de raza es, con toda seguridad, el más eficaz instrumento de dominación en los últimos 500 años” (Quijano, 2017, p.17). Añade que la idea de “raza” nace con América y se refiere originalmente a las diferencias fenotípicas entre “indios” y conquistadores, principalmente “castellanos”. Pero los primeros pueblos dominados en sufrir los problemas raciales por parte de los europeos no fueron los “indios”, sino los esclavizados llamados “negros” (p.22). Para la investigadora Silvia Valero, las nociones de “negro”, “afro”, “raza” remiten a construcciones sociales y no de características humanas de existencia. Esto se entiende en el sentido en que, en una sociedad donde se quiere marcar la diferencia entre grupos, la clasificación y la denominación por ciertos nombres es una estrategia política, económica y social puesta en marcha por la clase “superior”, “blanca” para expresar y hacer patente su hegemonía. En la misma perspectiva, Ángela Jesenia Olaya Requeme (2018) argumenta que “la raza es una invención y práctica social e ideológica que se ha desarrollado a través de los discursos de poder para diferenciar, segregar, tergiversar la otredad y de esta manera “racializar” por medio del determinismo biológico las relaciones sociales y diferencias culturales entre grupos sociales” (p.293). En una entrevista de Molefi Kete Asante¹⁷, presentado por GeorgyYancy, Molefi Kete Asante presenta el problema de la “raza” en América en estos términos:

Race in America is a psychological, physical and social location for determining the conditions of one’s current and future life. This is because America is benefits and privileges have been structured around race and its markers for difference. Those markers, largely physical, identify some people as being privileged and others as being victims” (2015).

¹⁶ Véase Quijano, Anibal (2000). « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», en Edgardo Lander (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires, CLACSO. Y Quijano, Anibal (2007). « Colonialidad del poder y clasificación social», en Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

¹⁷ Es un filósofo e historiador afroamericano que dedica su vida a los estudios afroamericanos, africanos. Es el máximo representante de la teoría sobre el afrocentrismo y una de las figuras del African-American Studies, co-fundador de la Revista Universitaria *Journal of Black Studies*. Una de sus obras es *The Afrocentry Idea* (1987, reeditado en 1998).

En otras palabras, se tratan de construcciones políticas establecidas en América para diferenciar grupos de personas por motivo de raza. Un grupo tiene más privilegios que otro.

A partir de los años 70, en América Latina se empieza a preocuparse por la situación de las comunidades negras en los diferentes países hispanohablantes. Se trata por ejemplo de los tres Congresos de la Cultura Negra en las Américas. La primera tuvo lugar en Cali, Colombia en 1977 convocado y organizado por Manuel Zapata Olivella. Este primer congreso “reunió más de doscientos importantes intelectuales, científicos, académicos, investigadores empíricos, militantes, artistas de diferentes países del mundo, mayoritariamente de Colombia, Estados Unidos y Brasil, pero también de Egipto, Nigeria, Angola y Senegal y muchos países de América Latina” (Valero Silvia, 2022, p.3). La segunda tuvo lugar en Panamá en 1980 y la tercera en San Pablo en 1982. Los tres congresos tuvieron como finalidad buscar “autonomía y autoevaluar la situación de las comunidades negras o de la diáspora africana en el continente americano” (Arraiga, E., 2020, p.111). En el primer congreso, por ejemplo, se ha debatido sobre la aportación de la *negritud* como alternativa de participación y reclamo de los derechos en Colombia y en los demás países asistentes del congreso.

Ulteriormente, con la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación, la Xenofobia y las formas conexas de Intolerancia (Santiago de Chile 2000 y Durban en Sudáfrica del 31 de agosto al 8 de septiembre de 2001), el estatuto de lo “negro” cambió por lo “afrodescendiente” como “indicador de un colectivo que comparte un origen (África), una historia (la trata) y unos raíces étnicas y ancestrales” (Silvia Valero, 2013, p.25). La estudiosa añade que Durban es donde se consolida el concepto y el de “su correlato cultural “afro”, tras su aceptación a escala global, paso previo a su adopción por parte de las Naciones Unidas y otras Organizaciones Gubernamentales y no Gubernamentales” (p.25). Las diferentes conferencias internacionales sobre el racismo así como la proclamación por parte de la Organización de las Naciones Unidas del Decenio internacional de los afrodescendientes (2015-2024) cuyo lema es “Afrodescendiente: Reconocimiento, justicia y desarrollo” han marcado el desplazamiento de la categoría de “negro” a la de “afrodescendiente”, reemplazando de este modo una categoría considerada colonial y racista por otra que resume en sí misma un “origen común” asentado en la “diáspora” y en la revaloración política y cultural. Este movimiento transnacional ha desencadenado una apertura en toda América latina desde los países que cuentan con una tradición discursiva de reivindicación del “negro” (como Colombia acompañando una redefinición de la nación como estado multicultural),

hasta aquellos en los que la identidad nacional ha sido concebida desde una perspectiva “blanca” (como argentina). (Valero, 2011, p.1). Notamos con estas conferencias un inicio de cambio de estatuto del ser “negro” y una revaloración del “afro”.

El prefijo “afro”, en efecto, remite a la herencia cultural africana que subsiste en la memoria colectiva a través de varias prácticas como la tradición oral, la memoria corporal incluyendo la danza, las palabras, el arte, la música, los cantos. De manera similar, Axel Rojas (2004) admite que tal reconocimiento “tiene su correlato académico en un enfoque que busca identificar las huellas de africanía que perviven, deberían pervivir en las manifestaciones culturales del presente”. Pero advierte que “es posible que la aceptación y adopción generalizada de una nueva representación del pasado, termine invisibilizando la multiplicidad de formas en las que las poblaciones negras, en su diversidad, representan y conciben su propia historia e identidad” (p.160). En este contexto, el pasado ancestral, elemento esencial de su identidad étnica, no se debe considerar como factor predeterminado para el reconocimiento del afro. Además, y como aclara Peter Wade (2017):

la idea no es de limitar lo afro a una serie de características culturales como una lista de compras, ni limitarlo a una serie de raíces arraigadas en África, ni limitarlo a principios culturales subyacentes que no cambian a través del tiempo. La idea es trazar histórica y etnográficamente las circulaciones de elementos y personas, la puesta en escena, la actuación práctica de esos elementos e ideas. Lo afro es lo que hace la gente que dicen que son afros o que son adscritas a esta identificación. (p.76)

Para este crítico, la significación de “lo afro” debe ir más allá de su conexión con África, debe ser una representación consciente, que manifiesta la consistencia real de lo que es ser “afro” y no lo que se dice del “ser afro”. Yesenia Escobar (2012) admite que hablar de afrodescendencia implica “ir más allá del cambio en un vocablo y trasladarse a otros escenarios donde imperen la reivindicación de derechos, al igual que el respeto a la identidad y cultura de un pueblo, pero sobre todo la valoración de esa cultura dentro del conflicto en que se halla inmerso” (p,5). Así, cuando se habla de “afrodescendiente”, se refiere a los descendientes de negros esclavizados con cierta cercanía con África. De ahí, van a surgir conceptos como la africanidad, el afrocentrismo, para justificar la conexión de lo afro con África.

Para Molefi Kete Asante (1998), en su libro *The Afrocentry Idea*, la Afrocentricidad significa literalmente «placing African Ideals at the center of any analysis that involves African cultura and behavior.» (p.1). Supone pues, que los discursos sobre africanos deben ser centrados en los africanos mismos, y ser la temática principal de sus narrativas. Asante

presenta la importancia de la afrocentricidad en estos términos « Afrocentry assists us in understanding how people come to create material realities, wheter those realities are base in class or race condition» (p. 6). Es según Molefi una perspectiva que nos permite comprender cómo un grupo crea unas realidades a partir de su condición racial. En el mismo libro, Molefi establece la diferencia entre Afrocentricidad y Africanidad. Presenta la afrocentricidad como « seeks agency and action» y la africanidad, por su parte, como « broadcasts identify and being». Para Asante, la africanidad « refers in its generality to all of customs, traditions and traits of people of Africa and the diaspora» (p.19). Se observa, según el propósito de Molefi que los términos “afrocentricidad” y “africanidad” no tienen la misma sustancia, son conceptos dispares en función de su actuación y su objetivo. Además, como subraya el mismo autor, « to be African is not necessary to be afrocentric» (p.19). En otros términos, cualquier persona puede ser afrocéntrico, la afrocentricidad no se limita solo al continente africano y ser de África no significa ser afrocéntrico. Este pensamiento nace en un período en el que los estudios sobre el negro se realizan en los Estados Unidos sobre el origen del negro, su inserción y su futuro en las sociedades racistas. Ella se presenta como una propuesta para la autoafirmación y la autorepresentación del negro por sí mismos y en sus propias narrativas. Se nota una tendencia por rechazar el eurocentrismo impuesto por el canon europeo para afirmar una nueva perspectiva, la que viene de los propios negros.

La trayectoria del afrodescendiente se ha ido fortaleciendo con las diferentes reivindicaciones, las luchas y los Organismos gubernamentales y no gubernamentales, la Academia, todo lo cual favoreció una nueva orientación y significación del término “afrodescendiente”. Si el concepto “afro” en sí mismo suscita debates, para saber quién debe ser llamado afrodescendiente, su inclusión en la esfera social y académica también conoce algunas dificultades, porque, por un lado, el racismo de la época colonial persiste en la mente de los afrodescendientes y de la sociedad blanca, y por otro la difícil inserción y su no reconocimiento.

En el ámbito literario, por ejemplo, los autores afrodescendientes, aunque escriben, todavía se ven excluidos del panorama literario colombiano en general. Se ha pensado que su literatura es una literatura de *minorías*. Esto se debe a que “el poder político dominante los ha presentado como minorías y el saber académico los ha asumido como tales” (Rojas, 2004, p.157). Angélica María Rodríguez (2019) apunta que, desde antes, el término minorías se usaba en singular, para referirse a “aquellos pocos integrantes de una comunidad con ciertas particularidades que “transgredían” los límites de la generalidad, bien fuera por sus

condiciones étnicas, lingüísticas o de género” (p. 3). Con el paso del tiempo, el término se puso en plural, (*minorías*) para referirse a «todos aquellos grupos que se consideran hoy como vulnerables» (p.4). Si consideramos esta perspectiva, se puede decir que se ha denominado literatura de minorías a la literatura afrocolombiana, por su carácter demográfico y su estatuto de personas discriminadas y vulnerables en la sociedad. Gilles Deleuze y Félix Guattari apuntan que la literatura menor, «no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor». Aclaran que la lengua mayor es la que está en posición de hegemonía con respecto a la otra en un contexto sociocultural dado. En la misma perspectiva, Spoturno (2018) las define como “literaturas de que surgen en el seno de lenguas y culturas mayoritarias o dominantes en condiciones de escritura que pueden definirse como revolucionarias” (p.9). Con estas definiciones, observamos que los criterios para hablar de literaturas de minorías son desde el orden lingüístico, cultural y demográfico. Pensamos que el criterio lingüístico no cuadra con la escritura afrocolombiana ya que usan el mismo idioma en sus producciones. Sin embargo, si se considera desde el punto de vista cultural y demográfico, se puede admitir que se hable de literatura de minorías en la medida en que los escritores afrocolombianos están en una posición de vulnerabilidad, de discriminación frente a los demás componentes de la sociedad. Son consideraciones que pueden cambiar si y solamente si, la situación del afro cambia, si se da el sitio que merece a la literatura, si las políticas públicas y el Gobierno acaban con la discriminación y el racismo. Así, se podrá considerar la literatura afrocolombiana como las demás literaturas sin establecer diferencias.

Si la introducción de la categoría literatura afrocolombiana tiende a favorecer el reconocimiento de los escritores afrocolombianos y de sus producciones, la realidad es que los esfuerzos todavía no son suficientes para que estos escritores gocen de la visibilidad que merecen y que sus producciones sean consideradas como un aporte importante a la cultura colombiana en particular y latinoamericana en general. En este sentido, Lawo-Sukam (2011b) señala que esta falta de visibilidad es debida por una parte a la carencia de “recursos financieros suficientes para editar sus obras en las casas editoriales” y, por otra parte, a “la lentitud de reconocimiento del valor literario de aquellas obras y su inclusión en el acervo cultural del país” (p.41). Sin embargo, la literatura afrocolombiana se está abriendo camino con paso firme en el país y en el continente, lo cual se aprecia especialmente en la producción poética.

II.4 En torno a la poesía afrocolombiana

La poesía es sin duda el género literario más cultivado de la literatura afrocolombiana, y el que integra autores de diferente índole. Esta popularidad se puede explicar quizá por su cercanía con la tradición oral, que heredaron los afrodescendientes de sus antepasados africanos. La transición, si se puede decir así, entre lo que denominamos “literatura oral” y la poesía afrocolombiana se remonta a finales del siglo XX cuando se comenzó a valorar la producción escrita por los afrodescendientes. Esta poesía negra se inscribe en una dinámica de recuperación de la oralidad y de la expresión literaria propia a la gente considerados como “desprovisto” de expresión literaria.

Para los poetas afrocolombianos, la poesía constituye un espacio discursivo en el que pueden plasmar con eficacia y facilidad sus experiencias de vida y su concepción del mundo, con la aplicación del ritmo, la imitación de los sonidos o instrumentos musicales que reproducen el folclor de África (Lawo Sukam, 16). Observamos que las manifestaciones del “ritmo” y de los “sonidos”, aquí, representan la expresión de la oralidad mencionada precedentemente, que, por su cercanía con la música, constituye un verdadero legado ancestral para estos pueblos afrocolombianos que quieren expresar su herencia africana.

Si hoy tenemos un amplio panorama poético afrocolombiano, con autores destacables, es gracias a la influencia de algunos movimientos iniciados en el siglo XX en Occidente y en Latinoamérica. Se trata de:

La poesía negrista.

También denominada “poesía negra” o “poesía afrocubana”, la poesía negrista surgió en las Antillas alrededor de 1930, encabezada por el puertorriqueño Luis Palés Matos (1899-1959) y luego por el cubano Nicolás Guillén (1902-1989). Su objetivo era fundar una poesía con voz propia donde se reflejan el carácter y los valores del afrodescendiente latinoamericano y así, romper con el canon impuesto por la literatura europea. Es una poesía donde el negro de origen africano debe exaltar sus valores culturales desde su propia perspectiva y su propio entendimiento. Tiene así la posibilidad de decir quién es y qué representa en la sociedad, y no lo que la sociedad blanca ha establecida como “verdad”.

El movimiento de la Negritud (1935)

Es un movimiento literario y político iniciado por el martiniqués Aimé Césaire (1913-2008), el senegalés Léopold Sédar Senghor (1906-2001) y el guayanés Léon Gontra Damas

(1912-1978). Este movimiento se lanza en una lucha para defender los valores de las sociedades africanas y la recuperación de su cultura y reivindicación de su identidad. Se presenta como una resistencia y una liberación ante la opresión del sistema colonial. Tal como aclara Navarro Alvarado (2020), “el movimiento es una forma particular de pensar y teorizarla *unidad* africana y negra [...], la descripción y experiencia del *Ser Negro*...” (p.5) En definitiva, el movimiento de la Negritud nace con el afán de valorar la cultura y la identidad negra en un período en el que el “ser negro” se considera como inferior, un período en el que el racismo y la discriminación se hacían patentes en las sociedades europeas. En la literatura afrocolombiana, la *negritud* “se adapta al contexto del mestizaje étnico-cultural y no a un retorno sistemático a África” (Lawo-Sukam, 2011b, p.42). Según este crítico, la *negritud* se consolida en las letras afrocolombianas por el encuentro entre la cultura blanca, negra e indígena, lo cual favorece una “identidad incluyente y tri-étnica”. Añade que “el sincretismo étnico-racial y el cultural son factores importantes e imprescindibles en la definición de la negritud en Colombia y de la identidad afrocolombiana” (p.47). Cabe recordar que algunos partidarios de este movimiento eran poetas, como Aimé Césaire especialmente por su famosa obra *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), así como Leopold S. S. con *Chants d'ombre* (1945). Refiriéndose a la obra de Césaire, Yesenia Escobar (2012) apunta lo siguiente:

La poesía de Césaire y de los negristas con la que gestaron la lucha por la valoración de los afrodescendientes, se caracterizó por tomar como hablante lírico o temática recurrente al negro o afrodescendiente. En ella el habla del negro y su entorno cultural y habitacional cobran protagonismo, y le dan un lugar de privilegio que anteriormente era impensable en las letras antillanas. Esta tendencia poética fue tan importante que se extendió por todo el continente, se unió al movimiento por la lucha de los derechos civiles de los afronorteamericanos (p.11).

Los dos movimientos influyeron a la poesía afrocolombiana tanto desde el punto de vista ideológico como estético. La poesía afrocolombiana pretende resaltar los valores étnicos y culturales de los pueblos afrocolombianos. Es para ellos, un instrumento de resistencia ante la dominación y el racismo. Los escritores afrocolombianos en general y los poetas en particular tienen como referente inmediato Colombia, su espacio de vivienda con todas las frustraciones y los problemas que encuentran en cuanto afrodescendientes. Por eso, se nota en sus escritos una añoranza por el África de sus antepasados. África se convierte entonces en un lugar mítico o utópico, que traduce el reclamo de una herencia ancestral, el arraigo de una cultura, de un pasado y de una resignificación de su hermandad. Así, Yesenia Escobar (2012) presenta algunos rasgos característicos de esta poesía. Se trata de:

- a) La “**presentación del sujeto afrocolombiano como protagonista**” ya que el texto habla de él y a él está destinada. También es para romper con el protagonismo de las obras racistas europeas, en las que el protagonismo negro es catalogado como “esclavo” o “subalterno” al servicio del “ser blanco”. En este caso, dicha literatura “aborda un sujeto que se representa a sí mismo, descolonizado, que habla con voz propia, sin exotismo, ni objetualización de su figura” (Escobar, 2012, p.15).
- b) La “**temática racial**” como elemento recurrente en sus producciones. Para un pueblo que durante siglos ha sido víctima del racismo, y que ahora está todavía experimentando distintas formas de vejaciones, es normal que, en sus producciones, denuncia para buscar cambio.
- c) Del “**sincretismo cultural**”. Se puede entender como la expresión de dos o más culturas en una sola y única. Es un fenómeno de hibridación o de transculturación en un país como Colombia donde hay una mezcla de culturas (la africana, la americana, la indígena, el mestizaje). Algunos autores abogan pues, por el sincretismo cultural, es decir, quieren combinar su cultura de herencia africana con la americana como paso necesario a la construcción de su identidad mestiza.
- d) La “**originalidad en la narrativa y el lenguaje poético**”. Es una poesía llena de innovaciones estilísticas y lingüísticas con la incorporación de trabalenguas, de palabras de origen africano. Además, es una poesía repleta de sonidos, de musicalidad y de ritmos que representan no solamente una cierta rebeldía contra el canon literario español, sino también la expresión de una identidad ancestral africana. Para Yesenia Escobar (2012), los autores mezclan en sus textos “elementos del habla como la tonalidad, la acentuación y la entonación, representando gráficamente, sin llegar a hacer una transcripción fonética, rasgos dialectales o tendencias fonético-fonológicas propias del habla afrocaribeña o afrochocoana colombiana” (p.19).
- e) La “**expresión de una realidad cultural y social diferenciada**”. Las disparidades que se han hecho entre la cultura blanca y la negra, una hegemónica y otra subalterna, ocasionó una rebeldía por parte de los escritores que vieron en esta diferencia una fuerza para mejor exaltar su hibridismo cultural. Por eso, y tal como lo indica Yesenia Escobar (2012), la literatura afrocolombiana busca “romper los imaginarios o estereotipos que han subvalorado su cultura, empoderando sus prácticas culturales y sociales, para lograr un reconocimiento de los valores propios de su cultura, pero también un respeto y aceptación de sus identidades” (p.20).

f) La “**problemática de la marginalidad social como denuncia**”. Los afrodescendientes siempre han sido marginados y excluidos de todas las actividades sociales. La denuncia de esta marginación les permite ser entendidos para una mejor integración social. La crítica Escobar caracteriza en este contexto la literatura afrocolombiana de “denuncia”, de “forma de resistencia” o de “un compromiso social”.

g) El “**retorno a los orígenes y la presencia del ancestro**”. Se trata del retorno a África de los antepasados. Por eso, en sus textos, hay una exaltación de este origen y una valoración de los ancestros quienes son una verdadera fuente de inspiración para estos escritores. Los ancestros son símbolos de “reconocimiento de la identidad afrodescendiente y de “conexión con las prácticas culturales” (Escobar, 2012, p.21) propios a los afrocolombianos.

De estas características, añadimos como otro tema de dicha literatura la valoración de la mujer negra afrodescendiente que siempre ha sido tratada como objeto sexual, y más ha sufrido los vicios del racismo y de la discriminación primero por ser mujer y luego por ser negra. Dicho tema es mucho más presente en las producciones femeninas afrocolombianas, aunque también tenemos a poetas masculinos que han abordado la problemática de la mujer como Manuel Zapata Olivella.

II.4.1 Poesía femenina afrocolombiana.

La poética afrocolombiana se desarrolla ampliamente a finales del siglo XX cuando la Academia reconoce la existencia de la categoría literatura afrocolombiana. Número considerable de publicaciones y de autores se hacen visibles mediante la colección Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, repartida en 18 tomos. Los poetas afrocolombianos representativos en esta colección son Candelario Obeso, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella, Helcías Martán Góngora, Hugo Salazar Valdés, entre otros. La Biblioteca promueve la producción literaria de esta población en Latinoamérica en general y en Colombia en particular. La región de Colombia, con más escritores afrocolombianos y donde la expresión cultural es significativa, es el Pacífico. En este sentido, el estudio de Alain Lawo-Sukam (2010) titulado *Hacia una poética afrocolombiana: el caso del Pacífico* es ilustrativo. En efecto, para Lawo-Sukam la producción literaria del Pacífico es “una lírica ignorada, una poética descontada” (P.9). Sin embargo, él presenta a Helcías Martán Góngora (1920-1984) como precursor de la poesía afrocolombiana del Pacífico con su obra *Mazorca de ensueño* (1930).

No podemos hablar de poesía afrocolombiana sin mencionar la contribución de las mujeres poetas afrocolombiana. Su producción poética es todavía, una “lirica ignorada” (Lawo-Sukam, 9). Se debe a que sus autores son mujeres y además negras y que su inserción en el panorama literario es difícil a causa de la sociedad marginal y patriarcal en la que viven. En este sentido, “la valoración, la crítica, los estudios y las publicaciones han sido pocas, casi inexistentes” (Ramírez Rey, M. y Arango Londoño, M., 2019, p.120). Pero notamos algunas apariciones en antologías: es el caso de la antología de poetas colombianas titulada *Diosas en bronce* (1995) de Teresa Rozo-Moorehouse en la que se puede identificar a tres mujeres poetas afrocolombianas. Se trata de Nadhyma Triana, María Teresa Ramírez y Ana Milena Lucumí. (Guiomar Cuesta, Alfredo Ocampo, 2008, p.13). También se puede mencionar la antología *La palabra poética del afrocolombiano* (2001) de Hortensia Alaix de Valencia que incluye trece poetas entre los cuales destacamos a tres mujeres afrocolombianas: la ya citada María Teresa Ramírez, Mary Grueso y Edelma Zapata (ibid., p.14). A pesar de esta invisibilidad, logramos encontrar escritoras que nos ofrecen una producción poética llena de ritmo y de musicalidad como reclamo de su identidad negra. En efecto, como argumentan Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo (2010) “ellas no solo recogen la tradición rítmica de la poesía que heredaron de sus vertientes africanos, transmitida con forma oral y musical, sino que establecen una nueva perspectiva con su dicción, con su intención, con su transignificación” (P.16). Para la implantación de estos ritmos y sonoridades, las poetas afrocolombianas se inspiraron de los clásicos nacionales como Candelario Obeso, Jorge Artel, Manuel Zapata Olivella y Helcías Martan Góngora, cuyas obras representan la manifestación de estos ritmos de origen africano. Obras como *Cantos populares de mi tierra* (1877), *Tambores en la noche* (1940), respectivamente de Obeso y Artel, son una muestra de esta presencia. Los diferentes ritmos empleados son, por ejemplo, el bullerengue, la cumbia, la puya, el mapalé y el currulao¹⁸ con sus diferentes vertientes (patacoré, berreju, caderona, bámbara negra y juga, y los estilos fúnebres del bunde y el chigualo), representativos de la región Pacífica y del Caribe colombiano. En la misma perspectiva, Ruth Lozano (2016) denomina la poesía de estas mujeres de *poesía otra*, “tanto que expresión de la memoria ancestral, de sus tradiciones culturales y esta enraizada en la tradición oral” (p.199). La misma crítica destaca cuatro principales ejes temáticas características de esta poesía. El primer eje es el “territorio” (poesía en lugar), el segundo eje es la “condición socio-económica del pueblo

¹⁸ Es una danza folclórica de la región del Pacífico colombiano. Su origen está estrechamente relacionado con la cultura descendiente africana de la región. Alude también a la palabra “cununao”, que se refiere a los tambores de origen africano.

negro (empobrecimiento histórico, desterritorialización y violencia), el tercer eje es “la herencia ancestral” (herencia africana recreada en América) y el cuarto y último eje es “las luchas de insurgencias, resistencias y de re-existencia (cimarronismo y hábitos cimarrón), (Ruth Lozano, 2016, p.198). Junto a la defensa de la mujer negra en una sociedad marginal y patriarcal.

Además, según la crítica, la escritura de estas mujeres se vio influida por algunos movimientos como el Renacimiento de Harlem¹⁹ en los años 20 (movimiento de renovación artística afroestadunidense) encabezado por Langston Hughes y Richard Wright, el movimiento de “Negritud” ya evocado y del movimiento de “Negrismo” (G. Cuesta; A. Ocampo, 2010). A pesar de la invisibilidad y la falta de reconocimiento de que son víctimas estas mujeres, su promoción se hace visible a través de organizaciones, de antologías para su integración en el ámbito social y literario. Podemos mencionar el Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas del Museo Rayo, Roldanillo, Valle del Cauca que se hace cada año desde más de veinticinco años. En este Encuentro, como apuntan Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo, « se respeta la voz de las mujeres poetas afrocolombianas, en todo lo que ellas aportan de novedoso a la poesía de la mujer y a la poesía colombiana en particular» Añaden que “este encuentro es una de las verdaderas fuentes de proceso de integración, y de toma de conciencia del valor poético de las poetas afrocolombianas, para el resto del grupo de poetas que asiste cada año, al encuentro en Rodanillo” (G. Cuesta; A. Ocampo, 2010, p.27). Águeda Pizarro Rayo (2008) afirma que “la presencia de las negras en el Encuentro es la prueba de dos cosas: la fuerza incontenible de su poesía y la falta de comprensión de su alcance y su importancia” (Prólogo del libro *Anhelos y Analogías de valencia Córdoba*). A este respecto, la primera poeta afrocolombiana en asistir a este Encuentro, es Ana Milena Lucumí Oróstegui en 1986. Dos años más tarde, en el IV Encuentro, asiste María Teresa Ramírez. Junto con Mary Grueso Romero y María Elcina Valencia Córdoba, designadas “Almanegras”²⁰ por la directora del Encuentro, Águeda Pizarro Rayo.

¹⁹ Movimiento vigente en los Estados Unidos desde los años 1920 hasta 1940 aproximadamente. Fue un movimiento que influyó mucho en las artes (música, pintura, literatura, etc.). Para Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo (2008), “sus inicios remontan a 1918 con la publicación del poemario *Harlem Dancer* de Claude McKay. Y se prolonga hasta 1938, con la publicación de *Uncle Tom's Children*, de Richard Wright. Se da énfasis a la valoración cultural propia, y a la identidad étnica afroestadounidense, como fuente de la creatividad artística” (p.22). Los poetas hispanoamericanos que siguieron las pautas de este movimiento son: Nicolás Guillén, Nancy Morejón, Georgina Herrera, Exilia Saldaña, entre otros.

²⁰ El más alto reconocimiento otorgado a las mujeres poetas colombianas que han logrado la excelencia de su obra poética (Guiomar Cuesta, 2008).

También se nota la publicación de algunas antologías que tienen como objetivo promover y hacer visible las producciones de las poetisas negras de Colombia. Tenemos *¡Negras somos!: Antología de 21 mujeres poetas de la Región Pacífica* (2008). Los poetas que integran esta antología son: Lucrecia Panchano, Elisa Posada de Pupo, Ana Teresa Mina Díaz, María Teresa Ramírez Nieva, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa, Sonia Nadhezda Truque, Yvonne América Truque, Colombia Truque Vélez, Jenny De La Torre Córdoba, Sayly Duque Palacios, Julia Simona Guerrero, Dionicia Morena Aguirre, Lyda Cristina López Hernández, Elcina Valencia Córdoba, Ana Milena Lucumí, Nidia del Socorro Bejarano Velásquez, Lorena Torres Herrera, María de los Ángeles Popov, Sobeida Delgado Mina y Nelly Patricia Lerma Rosas. La otra es la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* (2010) de Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo. Esta última antología tiene como objetivo según los autores,

llenar un vacío en lo que respecta a la presencia y el reconocimiento de poetisas afrodescendientes en la producción literaria colombiana. Y considerar de gran impacto, no solo continental sino global, el hecho de que en Colombia se esté presentando un verdadero florecimiento poético, con una masa crítica de magníficas poetisas afrocolombianas, profesionales en su oficio, con una procedencia étnica común. Es una demostración más de la riqueza multicultural de nuestro País, y cómo las políticas de educación y participación, aunque limitadas con respecto a la mujer, están dando sus frutos (Guiomar Cuesta, 2010, P.15)

Merece la pena señalar, la organización generacional de las poetisas afrocolombianas propuesta por Ocampo y Cuesta en esta antología. Esto nos permitirá sobre dar una vista general de las autoras, especialmente la que nos interesa. Esta antología presenta a 58 mujeres poetas afrocolombianas desde las nacidas antes de los años 40 hasta las nacidas en los años 80. Según Eliana Díaz Muñoz (2018), en la elección de las mujeres que componen esta antología, se observa que la mayoría de las poetisas tienen una estrecha relación con la academia. Para ella, “las mujeres incluidas se desempeñan como profesionales en distintos campos de saber (psicología, derecho, historia, literatura), en un alto porcentaje vinculadas con el sector educativo medio y superior, otras, con la industria editorial o como artistas de danzas, fotografías y otros medios audiovisuales” (p.205). Así, según la estructuración, las nacidas antes de 40, son consideradas como pioneras: Teresa Martínez de Varela (1913-1998), Luz Colombia Zarkanchenko de González, Elisa Posada de Pupo, Bertulia Mina Díaz y Lucrecia Panchano. Entre las nacidas en la década de los 40 figuran Orfelía Marguerite Benet Robinson, María Teresa Ramírez, Leila Viveros Vigoya, Imelda Mina Díaz, Mary Grueso Romero, Amalia Lú Posso Figueroa y Ana Teresa Mina Díaz. Las nacidas en los años

50 incluyen a Laura Victoria Valencia, Colombia Truque Vélez, Hermilda Chavarría Londoño, Muris Cueto Mercado, Sonia Nadhezda Truque, Lya Sierra González, Ruth Patricia Diago, entre otras. Entre las nacidas en los años 60, figuran María Elcina Valencia Córdoba, la poeta que nos interesa en este trabajo, Emiliana Bernard Stephenson, Ana Milena Lucumí, Marqueta Mckeller, Lorena Torres Herrera, entre otras, las de los años 70 incluyen, por ejemplo, a Eva Duran, Yesenia María Escobar, Dora Isabel Berdugo, Eva Durán, Paulina Cuero Valencia y finalmente las nacidas en los años 80 como Nena Cantillo Atuesta, Kenia Martínez Gómez, Mayra Alejandra Sierra Ruiz y Sindy Cardona Cuello. Constatamos que hay autoras que se encuentran en las dos antologías. Se puede explicar por la excelencia y la constancia de su producción literaria. También, observamos que, en Colombia, hay un número considerable de escritoras afrodescendientes, que solo necesitan un poco de visibilidad y de reconocimiento para abrirse por completo al mundo literario universal.

La otra antología es *Por todos los silencios* editadas en 2018 y 2020 por Edver Augusto Delgado Verano. Las dos versiones engloban tanto a hombres como a mujeres afrocolombianas. El primer volumen, publicado en 2018 consta de 19 escritores (17 poetas de Colombia, una de Costa Rica y una de México). Entre los poetas afrocolombianos, vemos nombres de mujeres como Dionicia Morena Aguirre, Dorlly Sánchez Rondón, Lorena Torres Herrera, María Elcina Valencia Córdoba y Mary Grueso Romero. El segundo volumen publicado en 2020, consta por su parte de 20 poetas. Se señala en el prólogo del primer volumen que “el título: “Por todos los silencios”, habla por las personas que hemos estado hibernando en el mutismo y en diálogo monótono con escritores guardados en la cripta de las soledades de nuestra vida, y que ante esta oportunidad le damos voz. ¡Una voz compartida!” (P.11). Estamos, por lo tanto, ante un esfuerzo para salir del silenciamiento social y promover la escritura afro en la sociedad colombiana.

La otra antología publicada recientemente es *Voces de la Resistencia. Antología de poetas afrocolombianas* (2021). Es una antología bilingüe compilada por Sally Perret y José Bañuelos Montes con el motivo de compartir la experiencia poética de las mujeres negras de Colombia y su relación con su entorno. Este libro consta de siete poetas afrocolombianas tales como Miriam Díaz Pérez, Mary Grueso Romero, Dionicia Moreno Aguirre, Lucrecia Panchano, María Teresa Ramírez, Lorena Torres Herrera y nuestra autora María Elcina Valencia Córdoba.

Notamos por lo general que hay poetas que aparecen en todas las antologías aquí mencionadas. Esto se puede explicar por su constancia a la escritura, por una parte, y por el

valor poético que han dejado y siguen dejando en el panorama literario colombiano y afrocolombiano, así como su aporte en la consolidación de la identidad negra, por otra parte. Pensamos por ejemplo en Mary Grueso, María Teresa Ramírez, Valencia Córdoba y Lucrecia Panchano.

La poesía de las mujeres afrocolombianas se está haciendo un camino en el panorama literario nacional. Las autoras negras se destacan cada vez más y su aporte en la literatura es cada vez mayor. Lo que falta para que esta poética goce del reconocimiento adecuado es quizá, la existencia de casas editoriales para la publicación de sus obras y la creación de plataformas donde se pueda encontrar con facilidad estas producciones. No pretendemos que no haya esfuerzos hechos en este sentido por la Academia o el Ministerio de Cultura para la promoción de esta literatura, sino que, deseamos mayores iniciativas tanto al nivel nacional como internacional. Para mejorar la visibilidad de las mujeres escritoras, Solène Retourné (2019) propone algunas soluciones entre las cuales el rol de la Academia. Según el investigador, la Academia debe “alterar los intentos de regulación a las que se ven sometidas las mujeres escritoras de acuerdo con su pertenencia étnica” (p.135); También propone que se privilegie “el diálogo con las propias productoras culturales” lo que significará el fin de su aislamiento e invisibilidad; el reconocimiento de su importancia en el panorama literario colombiano y su compromiso en los asuntos políticos y sociales de sus colectividades, sus luchas por la reconciliación nacional y por la defensa del territorio (p.135). Esto permitirá que podamos hablar algún día de un verdadero despegue de la poesía femenina.

A: EL caso de María Elcina Valencia Córdoba

Nacida el 27 de octubre de 1963 en Buenaventura, Colombia, María Elcina Córdoba es una poeta, cantadora afrocolombiana. Tiene una licenciatura en Educación Básica, una maestría en Educación en la Universidad Católica de Manizales y un doctorado en Filosofía con especialidad en Artes. A sus 14 años, empieza a componer canciones para sus compañeros, pasión que heredó de su abuela y de su madre. Su labor artística propiamente dicha empieza en 1979. Está implicada en el desarrollo y la expresión cultural del afrocolombiano. Por eso, es fundadora de la Asociación y Escuela de Expresión Cultural Tradelpa, creadora del programa de Alfabetización a través de la cultura. Además, forma parte del Grupo Gestor Regional del Plan Especial de Salvaguardia (PES) de las músicas y de cantos tradicionales del Pacífico Sur colombiano. En 1989, impulsa la construcción de la casa

de Cultura del barrio 6 de enero Buenaventura. Con su labor artística, recibe premios y homenajes.

- En 1992, recibe el Premio Nacional de Poesía Erótica,
- En 2003, recibe un homenaje y una placa de reconocimiento por su labor poética en la Universidad del Valle, sede Pacífica, Buenaventura,
- En 2007, es designada “Almanegra”, el más alto grado otorgado a las mujeres colombianas que han logrado la excelencia de su obra poética por la directora del Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas, Águeda Pizarro Rayo,
- En 2010, desempeña la función de Directora de Núcleo de Desarrollo Educativo, y coordinadora del proceso de etnoeducación en la Secretaria de Educación de Buenaventura. El mismo año, es reconocido por la Presidencia de la República, cargo ocupado por Juan Manuel Calderón (de 2010 a 2018), como una de las 100 mujeres destacables de siglo XX en Valle del Cauca,
- Entre 2012 y 2013, es designada como coordinadora del Comité de la Afrocolombianidad de Buenaventura, instancia desde la cual impulsó la conmemoración del mes de la afrocolombianidad,
- De 2020 hasta el 30 de abril de 2021, se desempeña como Directora Técnica de Cultura Buenaventura.
- Actualmente, es Directora de Núcleo de Desarrollo Educativo a la Secretaría de Educación, además de sus funciones de Coordinadora de Etnoeducación y Educación artística.

La producción de Valencia Córdoba es el resultado de su experiencia personal, de la naturaleza del Pacífico y de grandes influencias literarias como Jorge Artel, Nicolás Guillén, Gerardo Valencia Cano, Hugo Salazar Valdez y Mary Romero Grueso. Las temáticas recurrentes en sus obras son relativas a su lucha por la gente de su raza, su amor por su región originaria, el Pacífico. Así, su poética gira en torno a la naturaleza, el amor, la educación, el feminismo, la lucha por la identidad cultural, la injusticia y desigualdad social, el campo, el territorio. En cuanto mujer negra afrocolombiana, ha sabido combinar su talento de cantante y su oficio de poetisa para ofrecernos una poesía llena de ritmos típicamente africanos. No será entonces exagerada la comparación que hace Águeda Pizarro Rayo (2008) en el prólogo de la obra *Anhelos y Analogías* (2008) de Valencia Córdoba entre la autora y el arte africano: « la podré comparar a un instrumento ritual de cuerda, una ancestra de la guitarra de largo cuello y cuerpo esbelto y sensual o una tambora de vientre fecundo de (fin p.7) sonidos. Porque Elcina

recibió de todos los dioses de África y de María del Mar el don de una voz prístina matizada a la vez contenida y la inteligencia y energía para crear música y poesía con ellas. (inicio p,8)». (PP. 7-8). No es la única que reconoce el manejo del ritmo en la poesía de valencia córdoba. Guiomar cuesta y Alfredo Ocampo (2010) afirman que “Elcina Valencia Córdoba es otra de las poetas que más conoce y mejor maneja la tradición del ritmo oral del Litoral Pacífico.” (p. 377). Este ritmo que se encuentra en el tambor, el cununo, la marimba, la guasá, no solo nos besan los oídos, sino que también simbolizan una reinención y reivindicación del origen africano. Tal como argumenta María Mercedes Jaramillo (2015), María Elcina Valencia escribe para «celebrar la cultura afrocolombiana y para exhibir la fortaleza de los ancestros» (p. 202) lo que traduce su doble identidad. Por su actuación y su implantación en la cultura, la vida de nuestra autora es, a juicio de Alain Lawo-Sukam (2011a), “toda una biblioteca cultural y una vitrina no solamente de la comunidad afrocolombiana sino también del mundo en general” (p.188). En el prólogo de la obra *Todos somos culpables* de Valencia Córdoba, Águeda Pizarro Rayo (1992) describe a la autora con las siguientes palabras:

Oír a Elcina Valencia es una experiencia liminal-es decir orilla. Su figura y su voz nos llaman a cruzar las aguas como las sirenas, a ella. Hay leguas de serenidad y de profundidades de dolor y júbilo en su voz de sirena, sirenigma, sirenigma. Deja estelas en la conciencia de todo el que la oye. Su belleza es luminosa y transparente como el agua del amanecer. Se levanta la verdad en ella como una ola azul para llevarnos a conocer la orilla donde vive cantando.

María Elcina Valencia Córdoba ha publicado obras, CD musicales y aparece en algunas antologías. Sus obras se publican entre 1992 (fecha de la publicación de su primera obra) y 2010 (la última obra publicada). Cabe notar que estas obras están a punto de ser reeditadas. Además, tiene un blog creado en 2009 titulado “Elcina Valencia: La Palmera” donde plasma sus experiencias, su creación literaria, sus reflexiones. Como ella misma lo subraya en su blog, “es un espacio para mis experiencias y proyecciones en los distintos ámbitos en que dejó mis huellas; es una ventana para el encuentro con ustedes, quienes me escuchan...me admiran...me valoran...me aman...me buscan...me esperan...”. Se encuentran en este blog algunos poemas de la autora tales como “Afrocolombianidad”, “Carterita”, “La palabra me En-Figura”, “La madre tierra”, “Coplas de mi identidad”, “África Mama mía”, entre otros.

Nuestra autora tiene como obras publicadas: *Todos somos culpables (poemas y cantos)* (1992), *Rutas de autonomía y caminos de identidad (poemas)* (2001), *Susurros de Palmeras* (2001), *Analogías y anhelos* (2008) y *Pentagrama de pasión* (2010). Por lo que se refieren a

los CD musicales, tenemos entre otros: el CD *Rompamos el silencio*, (1992), incluye siete canciones escritas por ella misma. Fue hecho en compañía de la Agrupación Gente Inquita y grabado en los estudios comunicacionales bautistas, Cali, el CD *Analogías y anhelos (poemas musicalizados.)* (2004), grabado en Estudios 5 de Dos Quebradas, Risaralda y el CD *Rumbas y arrullos de manglar*, (2006), realizado junto con el grupo Tambores de la noche y grabado en Estudios Guayacán. Como mencionado precedentemente, Valencia Córdoba aparece en algunas antologías como: *¡Negras somos!: Antología de 21 mujeres poetas de la Región Pacífico* (2008), *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010), *Por todos los silencios. Antología poética Poepaz* (2018), y *Por todos los silencios. Antología poética Poepaz* (2019). Con todas estas aclaraciones previas sobre el “afro” en Colombia, la literatura afrocolombiana, algunas cuestiones teóricas, así como algunas informaciones sobre la autora, resulta necesario que empecemos con el análisis propiamente dicho del corpus.

**CAPÍTULO III: LA POÉTICA SOCIAL DE
MARÍA ELCINA VALENCIA CÓRDOBA
DESDE SUS SIGNOS FIGURATIVOS**

En el capítulo anterior, se ha tratado de presentar las generalidades sobre la literatura afrocolombiana. En un primer momento, hemos presentado brevemente la historiografía y la sociología del afrodescendiente en América Latina en general y en Colombia en particular. De ello, subyace la idea de que el proceso de reconocimiento y de integración del negro ha sido posible gracias a algunos factores, externos (la apertura del departamento de *Black Studies* en los Estados Unidos que favoreció los estudios sobre las literaturas latinoamericanas de autores negros; el Afrocentrismo, las diferentes Conferencias Mundiales sobre el Racismo, la Discriminación, la Xenofobia y las formas conexas de Intolerancia.) e internos (especialmente la promulgación de la Ley 70 de 1993 que reconoce a los afrocolombianos como grupo étnico atribuyéndoles algunos derechos, por ejemplo, territoriales). También, hemos demostrado que la categoría “literatura afrocolombiana” es relativamente reciente. Asimismo, hemos indicado la falta de plataformas editoriales como freno a una plena emergencia de esta.

Si la literatura afrocolombiana y especialmente la poesía, ha sido protagonizada durante años por hombres, la escritura femenina, por su parte, se está abriendo un camino en el ámbito literario. La poca visibilidad de estas mujeres se debe a su doble condición de mujer y de negra. A pesar de este lastre social, reavivan hoy en día la expresión femenina en las letras del país como hemos indicado en el capítulo anterior. Es el caso de María Elcina Valencia Córdoba, poeta perteneciente al aérea de Buenaventura, en la región del Pacífico.

En el presente capítulo, haremos una identificación y un análisis de las figuraciones que conforman la poética social de María Elcina Valencia Córdoba en sus poemarios titulados *Todos somos culpables* (1992) y *Rutas de Autonomía y Caminos de identidad*²¹ (2001). Nuestro propósito es mostrar mediante signos previamente identificados y analizados, que la obra de la autora pone de relieve un discurso de carácter social y militante. Para dar cuenta de este discurso, empezamos por analizar las figuraciones sociales de la mujer, después, cuestionaremos en las figuraciones del territorio que, desde nuestra perspectiva estructuran la poética de nuestra autora. Por último, indagaremos las figuraciones de la herencia africana para mostrar que son la expresión de una doble identidad.

²¹ Los títulos *Todos somos culpables* y *Rutas de autonomía y caminos de identidad* serán acortados por motivo de economía verbal por *Todos somos...* y *Rutas de autonomía...* respectivamente.

III.1 Las figuraciones sociales de la mujer en el corpus

Para poder destacar la apuesta social como clave de la escritura de valencia Córdoba, nos proponemos analizar los diferentes signos figurativos de esta poética social. Estas últimas figuraciones concurren en la construcción semiótica del discurso. Iremos descubriendo a través del análisis detallado de los textos y los paratextos de nuestro corpus, el imaginario lírico de nuestra autora, con vistas a poner a la luz su discurso social. Las figuraciones sociales de la mujer son el conjunto de signos poéticos que participan a la construcción de las diferentes representaciones de la mujer en el corpus. Hemos destacado la víctima, la madre y la combatiente.

III.1.1. La víctima

A lo largo de *Todos somos...* y *Rutas de autonomía...*, se percibe una tendencia del hablante lírico a presentar a la mujer como víctima. Esta victimización de la mujer se aprecia a partir de la representación que se hace del matrimonio y de la consideración sobre el cuerpo de la mujer. El matrimonio como “sumisión” y “opresión” y el cuerpo como “objeto de placer”. Esto se puede observar en el poema “No quiero tener marido”:

No quiero tener marido
 porque esclava me han de ver;
 cuando de enamorados son buenos
 después dejan de querer.

Cuando están de enamorados
 te ponen en un altar
 regalan lo que no tienen
 después ya no quieren dar;
 te mandan a trabajar;
 y te dicen al oído que no están comprometidos.
 Como yo no quiero miel
 pa' después tener la hiel,
 no quiero tener marido

Ellos buscan la mujer
 Pa' las cosas del amor;
 que les ponga en la cuestión,
 que les haga de comer,
 los hijos le ha de tener
 y cuidarlos en la casa
 y si sale por la plaza
 recibe su buen mal trato.
 No quiero aceptar el trato
 porque esclava me han de ver

(Valencia Córdoba, 1993, p.27)

Los dos primeros versos establecen una relación directa, causal, entre matrimonio y esclavitud. La razón de tal asociación es que los rasgos asociativos al hogar matrimonial han sido pervertidos, por el instinto de dominación masculina. Por eso, el signo “no” que se observa al inicio del poema y a lo largo de él, supone una negación categórica por parte del hablante lírico de casarse. Así, el poema se elabora a partir de una asociación de signos que plantea una visión disfórica del casamiento. En efecto, el personaje lírico del “marido” que sugiere una unión formal (casamiento), recae en el rol semiótico del opresor en virtud de su asociación con figuraciones negativas. Así, “marido” no conlleva al signo “esposo” o “mujer sino a “esclava”. Esta visión negativa viene justificada en los dos últimos versos de la segunda estrofa, al proporcionar como explicación del dolor matrimonial, la mutabilidad de los sentimientos masculinos. Los signos “miel” y “hiel” sirven aquí como portadores morfológicos y semánticos del engaño masculino y de su inestabilidad. En efecto, “miel” y “hiel” son parónimos desde el punto de vista formal, una proximidad falaz que esconde una oposición semántica fundamental: el signo “miel” sugiere dulzura mientras el signo “hiel” evoca la frialdad.

A nivel de la enunciación lírica, los signos “marido”, “ellos”, “les”, “enamoran”, “dejan”, “regalan”, “mandan”, “buscan”, “llevan” hacen referencia al marido y por extensión a todos los hombres. El rol semiótico del opresor se refuerza con la propensión a la dominación a través de la forma verbal “mandan”. El poema subraya la versatilidad o inestabilidad amorosa del hombre. Esta tendencia al cambio, junto con su instinto dominador, refuerzan su carácter opresivo. Por su parte, los signos “no quiero”, “me”, “yo”, “esclava”, “la mujer”, “te” remiten al sujeto lírico femenino. Las marcas enunciativas de la primera persona del singular “yo”, “me”, “quiero” y de la segunda persona “te”, son signos que tienen una misma realidad referencial, pues, todos apuntan al sujeto lírico femenino cuya figuración léxica más reveladora es “la mujer”; mientras que los signos en singular “marido” y en plural “ellos”, “les” hacen referencia al receptor lírico masculino. La segunda persona verbal “te” permite actualizar la situación de las mujeres descritas. A decir “te ponen el en altar”, “te mandan a trabajar”, etc. el hablante trata de erigir en norma general la situación vulnerable de la mujer, mediante un tuteo que familiariza las experiencias descritas. Poesía deliberadamente coloquial, conversacional y prosaica, tal escritura parece dimanar del hablar corriente, de ahí su carácter popular, su sencillez y su vocación mayoritaria.

Esta visión disfórica del matrimonio también se relaciona con la reductibilidad de la mujer a las tareas domésticas, al erotismo y a la maternidad. Recordamos en este sentido las

ideas de Simone de Beauvoir (1949) en su libro *El segundo sexo*, para quien “es imposible considerar a la mujer exclusivamente como una fuerza productiva: para el hombre es una compañera sexual, una reproductora, un objeto erótico, una Otra a través del cual se busca a sí mismo” (p.26). Desde esta perspectiva, el signo “casa” que aparece en el poema simboliza para el hablante poemático una prisión, un lugar de subordinación ya que, de acuerdo con el yo lírico, “y si sale por la plaza/ recibe su buen mal trato”. Los signos “esclava” (verso 2) y “casa” en este contexto, contribuyen a fortalecer la isotopía de la subordinación. En efecto, la “casa” representa aquí una forma de prisión y un espacio de sumisión que se infiere del signo “esclava”.

Hemos notado precedentemente que el hombre es un ser inestable según el hablante lírico. Esta inestabilidad sentimental se ha caracterizado por los adjetivos “hiel” y “miel”. Hasta ahora, nos hemos contentado de presentar la faceta “hiel” del hombre. En este siguiente fragmento, el sujeto lírico describe la faceta “miel” del ser masculino:

En los días de la miel
ahí te llevan a pasear;
prometen fidelidad
y en casa se encuentran bien
con la comida también;
si algo te sale mal
no hay fuerza pa criticar
prefieren darte consejos
viven de alegría plenos,
cuando enamoran son buenos.

(Valencia Córdoba, 1993, p.28)

Aquí, se observa que el sujeto poemático describe al hombre en sus momentos de felicidad. En efecto, el sintagma “ahí te llevan a pasear”, junto con los signos “fidelidad”, “alegría”, traducen los sentimientos amorosos del marido, lo cual justifica el signo “miel”. También, en esta otra faceta, se desprende el rol protector del sujeto masculino que se manifiesta en el poema a través de los versos “si algo sale mal” / “no hay fuerza pa criticar” / “prefieren darte consejos”. En este caso, el rol semiótico del opresor que hemos comentado anteriormente, se convierte en el rol semiótico del protector. Igualmente, el signo “casa” en este contexto ya no es símbolo de prisión, sino de espacio donde reina un ambiente de favorable a la felicidad del yo lírico.

En suma, notamos una rebeldía por parte del hablante lírico contra las consideraciones patriarcales sobre el matrimonio. En efecto, una mujer casada debe someterse a su marido, quedarse en casa, ocuparse de ella y cuidar a los hijos, sin olvidar de cumplir su deber de

esposa. Este rol tradicional de la mujer se transparenta en el paratexto editorial a través de la elección de una imagen de portada²² en la cual se ve a una mujer que lleva un bebé al tiempo que está trabajando. A propósito de este rol tradicional de la mujer, la misma autora durante una entrevista, define su concepción del papel femenino. En efecto, según Valencia Córdoba, ser mujer va más allá de sus roles tradicionales, es “poder participar en la comunidad, aportar una cantidad de valores que uno tiene y luchar codo a codo con el hombre en la construcción de esta sociedad. Tiene uno que entrar a reivindicar para demostrar sus cualidades y potencialidades” (Elba Martínez, 1999, p.240). Con esta declaración, entendemos mejor la preocupación del hablante lírico. Una relativa a la limitación del rol de la mujer únicamente en los asuntos caseros. Sin embargo, esta función tradicional de la mujer puede superar estas consideraciones patriarcales si el hombre no es tan inestable, porque esta inestabilidad favorece la infelicidad de la mujer y se siente por consiguiente como víctima de esta situación.

Los hombres no siempre son símbolos de seguridad para las mujeres. El tratamiento que ellas reciben por parte de estos hombres refleja esta inseguridad. La consideración del cuerpo de la mujer como objeto de placer se aprecia cada vez más. En “Me fui pa’ mi pueblo”

Yo vine del campo aquí,
 porque quería conocé;
 me vine a buscá trabajo,
 y ah trabajo el que pasé
 [...]
 Y como de cocinera
 no me daba pa’ lujia
 los hombres me propusieron
 ganar un rato más.

Después me encontré un marido
 Ofreciéndome un hogar
 Los hombres me propusieron
 Ganar un rato más.

Después me encontré un patrón
 queriéndome manejar
 que me moviera a su antojo
 y me le tuve que marchar.

²² La portada de esta obra nos presenta una primera mujer, negra según su morfología en cuclillas con un bebé en espaldas. Ella lleva una ropa floresta y tiene un recipiente de limpieza o de cocina. También se observan flores detrás de ella con unas notas musicales. Estos signos nos hacen pensar en el rol tradicional de la mujer: el bebé simboliza la maternidad y el recipiente a la mujer como ama de casa. Los colores vivos como el verde, el amarillo y el naranja, las flores y las notas musicales pueden remitir a la aceptación o a la aprobación de la mujer en este rol. Otro aspecto interesante en esta portada es la segunda imagen de la mujer. En efecto, en esta segunda imagen se ve a dos mujeres negras que llevan cada una un recipiente y objetos manuales. A diferencia de la primera imagen rica en colores, esta última está en negro y blanco, hasta las notas musicales de la primera imagen, aquí suspendidas como si cayeran. Este contraste entre las imágenes nos hace pensar que la autora quiere poner los límites en lo que se considera como rol tradicional de la mujer.

(Valencia Córdoba, 1993, p.45)

El sujeto poemático se enfrenta a una situación de acoso sexual por su estrechez material. En efecto, en el poema, el verso “los hombres me propusieron ganar un rato más” (p.45) aparece tres veces. La imagen del cuerpo de la mujer como objeto de placer se aprecia en este último verso. En efecto, la forma verbal “propusieron”, semánticamente atañe a una sugerencia de idea; y el sintagma “un rato más” se refiere a un bonus sobre el trabajo hecho. Estos dos signos tienen sobrentendidos eróticos. Los sintagmas “queriéndome manejar” y “me moviera a su antojo” ilustran esta victimización del sujeto poemático. El verso “y me tuve que marchar” enuncia el rechazo por parte del sujeto lírico de este sistema de valores y su ansia de una sociedad más justa. El poema en sí mismo traduce la situación de desempleo y la dificultad para una mujer, el caso del sujeto poemático encontrar un trabajo digno sin que su cuerpo sea considerada como mercancía.

La misma visión esencialmente crítica del cuerpo femenino y la crítica del hombre se observa en otros poemas de *Todos somos...* Así, por ejemplo, en el poema “Falsedades”, se lee lo siguiente:

En este mundo ancho y ajeno²³,
hombres por falsas razones;
culpan siempre a las mujeres
de achaques y mil acciones;
sin ver que ellos tienen culpa
de tales acusaciones.

[...]

Con frecuencia les agrada
las de mayor liviandad
y sabiendo que las prefieren
las critican sin piedad

[...]

Luchas prolongando tiempo
con la que dura se porta
y tú mismo criticas:
“La fulana ya no importa”.

Dices que fue por ligera
que fue por su liviandad
¿Por qué la juzgas ahora
si tú la iniciaste al mal?

[...]

Debieran siempre quererlas
quererlas cual las hicieran
¿Al fin cuál es la que vale:

²³ El primer verso de nuestro poema “en este mundo ancho y lejano” hace alusión a la obra del peruano Ciro Alegría (1941) titulado *El mundo es ancho y ajeno*. Palabra que se decía a los comuneros para justificar el despojo de sus tierras por el hacendado Álvaro Amenábar.

la que ofrece o la que niega?
(Valencia Córdoba, 1993: 20-30)

Desde la primera estrofa de este poema, el *yo* lírico presenta al hombre como responsable de las travesuras de las mujeres. A largo del poema, observamos una referencia a la ligereza que se traduce por los signos “fácil”, “ligera”, “liviandad”, que caracterizan a las mujeres y que no son sino eufemismo que apuntan a la prostitución. El *yo* poemático nos muestra cómo los hombres critican a estas mujeres mientras que son los primeros en solicitar los servicios de estas prostitutas. El estilo se aparenta en esta composición a una poesía conversacional, a través del coloquialismo, el dialogismo y el empleo de fórmulas corrientes. Esta opción discursiva parece justificarse por el proyecto de una poesía popular, de impacto inmediato. En efecto, a nivel de la enunciación lírica, tenemos “las mujeres”, “las”, “se”, “casada”, “soltera” que se refieren a la mujer y signos como “los hombres”, “ellos”, “les”, “tú”, “luchas”, “dices”, “juzgas” y “iniciaste” que hacen alusión al hombre. Es importante notar el cambio enunciativo de la primera persona del plural a la segunda persona del singular “te”. Este lenguaje directo y sencillo tiene como objetivo establecer las responsabilidades y educar a la sociedad entera. El “tuteo” también puede traducir la búsqueda verbal de la igualdad. El sujeto lírico se pone en el mismo nivel que el hombre para quizás, ser mejor entendido o para mejor transmitir su mensaje. Esto es precisamente una de las bases de la escritura social: las palabras no son puras entidades sino instrumentos, útiles de trabajo.

Así, para el sujeto poemático, los hombres critican a las prostitutas sin saber que ellos tienen la culpa porque “con frecuencia les agrada/ las de mayor liviandad”. Aun cuando la mujer es “amarrada”, “celosa” o “indiferente”, “soltera” o “casada”, “doncella” o “liberada” (p.30) los hombres siempre critican. Este conjunto de signos pone de relieve la insatisfacción del hombre. La pregunta retórica al final del poema, “¿Al fin cual es la que vale: / la que ofrece, o la que niega?” invita a los hombres a reflexionar sobre sus consideraciones en torno a la mujer y tomar sus responsabilidades sobre las acciones femeninas.

Otro poema que critica el hombre y victimiza a la mujer es “De aburrida pa’l comando” del libro *Todos somos...* (1993). En este poema en el que el sujeto lírico femenino denuncia las actuaciones de su marido y de la policía, se puede leer lo siguiente:

Domingo por la mañana,
aburrida me levanté;
me pelié con mi marido,
y a la calle me tiré
[...]
Me llevaron pa’l comando,
mil pesitos yo pague,

me pidieron otra cosa,
pero no se la entregué

Y cunado salí a la puerta,
mi marido me encontré
que haces en la policía,
te has vuelto mala mujer?

Me metió 20 patadas,
y un puñal yo le enterré
ahí mismo se fue muriendo,
y al comando regrese....

(Valencia Córdoba, 1993, pp.36-38)

A nivel de la enunciación lírica, los signos “marido”, “le”, “metió” remiten al marido y los signos “comando”, “policía” y “pidieron” se refieren a la policía. Los dos sujetos recaen en el rol semiótico del opresor. En efecto, para el hablante lírico, ellos son símbolos de violencia. Dicha violencia viene fortalecida en el poema por signos como “peleé”, “20 patadas”, “puñal” referidos al marido, y por el sintagma “me pidieron otra cosa”, para la policía. En este sintagma, “otra cosa” puede significar el “cuerpo” y en este caso la “sexualidad”. Ambos ejercen de manera distinta una violencia física y moral sobre la mujer. Uno considera el cuerpo femenino como objeto sexual y el otro lo considera como un “tambor” donde se puede tocar a repetidas sin preocuparse del estado de su víctima. El signo “20 patadas”, en este sentido sueñan efectivamente como los golpes de un tambor. No obstante, el *yo* lírico se niega a soportar tanta indignación y crueldad y se opone a sus opresores. Los versos “pero no se la entregué” (policía) y “y un puñal yo le enterré” (marido) lo ilustran bien. Con esto, la mujer reclama y proclama su libertad, particularmente de su cuerpo ante tanta violencia, aunque signifique para ella ir a la prisión: “y al comando regresé”. Este poema es un discurso que concientiza a la mujer sobre el poder que ella tiene sobre su cuerpo, por una parte, y la fuerza de ella tiene para limitar o poner fin a las violencias de los hombres, por otra parte. Además, a través de las figuraciones de la “policía”, el sujeto poemático pone de relieve el tratamiento que se reserva a las mujeres en los servicios públicos.

Pero la poetisa no se conforma en un maniqueísmo que responsabiliza a los hombres de todos los males femeninos, sino que también vitupera a las mujeres. Así, en el poema “La Escogencia”, leemos lo siguiente:

Cuando yo fui jovenciando
y era hora de marido,
me salió el primer muchacho
y me dio el primer cumplido

Mi mama tan exigente
 porque ella quería un buen yerno
 y a to' el que me enamoraba
 me lo iba despidiendo

Yo también era exigente
 pa' qué lo voy a negá
 buscaba un hombre de plata
 pa' viví en comodidá
 [...]
 Me puse a escogé a escogé
 ninguno me parecía;
 y los que a mí me gustaban
 mi mamá los despedía.
 Y vine a caé en razón
 cuando ya estaba en los 30
 ya por aquella ocasión
 habían venido 50

Llegó un norteño,
 llegó un doctor;
 ninguno me alzaba
 la tentación.

[...]
 Llegó el oro puro,
 la plata a montón;
 pero el que era rico
 sino era tuerto
 era jetón.
 [...]

(Valencia Córdoba, 1993, pp31-35)

El poema se construye alrededor de la concepción del matrimonio. Notamos que, la juventud es una etapa crucial para el matrimonio: “cuando yo fui jovenciando / y era hora de marido...” p.31. En este texto, el sujeto poemático se presenta como una mujer consciente de sus deseos. Los signos como “exigente”, “hombre de plata” (verso 11), “vivir en comodidad” (verso 12) vienen para argumentar este carácter exigente. La mujer del poema sueña con tener un marido capaz de colmar sus necesidades materiales y sentimentales. Pero, esta exigencia no solo se observa en el hablante lírico, sino también en su madre: “Mi mamá tan exigente / porque ella quería un buen yerno” (verso 6) p.31. El sintagma “buen yerno” aquí remite a un buen marido en todos los sentidos posibles. La fugacidad del tiempo se aprecia en los años “30” mientras que el número “50” remite a la desenfrenada sucesión de pretendientes. Por su exigencia y “escogencia”, el tiempo está pasando sin que realmente el sujeto lírico encuentre al soñado su marido. A continuación del poema, con los signos: “norteño”, “doctor”, “carro”, “bicicleta”, “escopeta”, “tierra”, “barcos”, “potro”, “oro puro”, “plata”, (p.32), podemos concluir que el sujeto poemático recibió solicitudes de matrimonio por todas partes y por

diferentes categorías de hombres. Pero, todo esto la deja insatisfecha o choca con los criterios maternos. Los signos “tuerto” y “jetón” (versos 44 y 45) traducen esta insatisfacción.

Ante tanta insatisfacción, indecisión y con el paso del tiempo, la mujer termina ofreciéndose al primer hombre que se presenta ante ella. Esto se observa en siguiente fragmento:

De tanta escogé, escogé
yo me iba dejando el tren;
le eché mano a lo que pude
sin saber quién era quien

Parecía un buen muchacho
así de primera vista
y yo estaba convencida
que era buena conquista.
[...]

Dormido mascaba lengua
comía cabello y ceniza
casi nunca trabajaba
y se comía la camisa
[...]

Ah hombre con tanto vicio
el que me vine a encontrá
será por tanta escogencia
y jodienda de mi mamá

(Valencia Córdoba, 1993, pp. 33-35)

El sujeto poemático se imaginaba haber encontrado el “buen yerno” y el sintagma “buena conquista” traduce la satisfacción por haber encontrado el marido soñado. Pero, este caballero de la desesperación no corresponde a los ideales iniciales sino todo lo contrario: “Pero tenía to’los vicios” p.32. A lo largo del poema, el hablante lírico va enumerando estos diferentes vicios. “se comé papel” (p.33), “le gustaba comé sal”, “se covaba la nariz”, “se ponía a hacer chichi” (p.34), “tambaba la comida”, “le sacaba todas las presas”, “dormido mascaba lengua”, “comía cabello y ceniza”, “casi nunca trabajaba”, “se comía la camisa” (p.35). Estos defectos nos dejan ver a un marido que se comporta como un recién nacido a quien se debe enseñar todo. Con tantos vicios o defectos, el sujeto lírico empieza a lamentarse culpando a su escogencia y a su mamá.

Con este poema, podemos observar que la victimización de la mujer se transforma en culpabilidad. La mujer también puede ser indecisa, insatisfecha y exigente. Es importante establecer el contraste entre el poema “No quiero tener marido”, analizado precedentemente y “La escogencia”. En efecto, en el primer poema evocado, la mujer no quiere casarse a causa de los comportamientos inestables del hombre, o sea su movilidad sentimental e inseguridad.

En este poema, el hablante lírico culpa al hombre de la tristeza de la mujer en el matrimonio. Sin embargo, en este segundo poema mencionado, se establece perfectamente la responsabilidad de la mujer en la derrota del matrimonio: la mujer es víctima de su propia versatilidad, de su constatación afectiva, de sus paradojas íntimas, de sus contradicciones, así como de los criterios maternos, nunca compaginables con los propios.

III.1.2 La madre

Al contrario de esta victimización compartida de la mujer, también se presenta al personaje femenino como un ser capaz de procrear o dar vida. Este fenómeno hace que se la consideren como la madre de la Humanidad por su poder creador. El poema “maternidad de artista”, el hablante se maravilla en la espera de su parto:

Sentí mareos, sueño, cansancio,
pereza, náuseas...
...era ella, Sary Rocío,
la hija de mi amor y su amor
el amor de él, que me encuentro
una tarde en el mar de canciones.

Era ella, se movía, anunciaba su llegada,
alertándome de su travesura;
me dijo que estaba allí, en mi vientre;
ya éramos dos en una,
entonces cambió mi vida,
cambió el ritmo de mis pasos;
no más giras, no más tertulias, no más corrinches
y empecé a tejer mi vida de señorío:
mis batas flojas, zapatos planos...

Empecé a ser consentida:
... “No te subas allí...No abras tanto la boca!
No levantes las piernas! ...No comas eso!
No te agaches tanto! ...Así no te sientes!
No te untes eso! ...No hagas aquello! ...uf!
...es que vas a ser mamá y a lo mejor lo pierdas

De noche en noche, amanecí mamá sin
pronunciarlo.
Esa noche la vi salir de mis adentros...
me devoró los senos...

(Valencia Córdoba, 2001, pp. 14-15)

El sujeto poemático nos hace viajar en el universo de la mujer que experimenta el embarazo y el parto. En el poema, se desarrolla este proceso a partir de la experiencia del sujeto lírico. En efecto, observamos desde el inicio del poema signos como “mareos”, “sueños”, “cansancio”, “pereza”, “náuseas” que figuran el inicio y los malestares fisiológicos del embarazo. Después, esta presencia se hace evidente en su vientre y se acompaña de unas

transformaciones, ya que ser embarazada lleva a la mujer a adoptar unos comportamientos específicos en su cotidianidad, su comida y su indumentaria. Esto se puede observar en los versos “entonces cambió mi vida” (verso 11), / “cambió el ritmo de mis paseos” (sic) (verso 12).

Según el hablante lírico, además de aportar transformaciones en la vida de la nueva madre, ser madre se acompaña de unas restricciones o prohibiciones a veces formuladas por las abuelas o las que ya han dado a luz. La presencia de las exclamaciones y de la negación “no” (8 ocurrencias), viene a dar peso a la importancia de estas prohibiciones que debe seguir la nueva madre: “No te subas allí...No abras tanto la boca / No levantes las piernas...No comas esto / No te agaches tanto...Así no te sientes / No te untes eso...No hagas aquello”. La exclamación “¡uf!”, del antepenúltimo verso, traduce el cansancio del sujeto lírico frente a todas estas restricciones. Si para Simone de Beauvoir el parto es “peligroso y doloroso” (1949: 16), todas las restricciones y el dolor de parto no significan nada ante la satisfacción, la alegría y la felicidad que el hablante lírico siente cuando nace su bebé. “Sary Rocío... la hija de mi amor y su amor/la que cambió el ritmo de mis pasos/ la que bajó el tono de mi vida” (p.15). El *yo* lírico dio a luz en la noche. El signo “noche” que aparece tres veces en el poema, tiene generalmente connotaciones negativas, pero aquí, tal valor se aniquila con la llegada de un niño, símbolo de la luz y de la felicidad. Así, el verso “Esa noche la vi salir de mis adentros”, sugiere un amanecer en plenas tinieblas.

El nombre de Sary Rocío, elegido por el sujeto poemático, no es el fruto del azar. En efecto, este nombre aparece tres veces en el poema y se fortalece con las marcas “la hija”, “ella”. Esto nos indica que puede tratarse de un poema autobiográfico que retrasa la propia experiencia de la autora Valencia Córdoba. Además, este nombre coincide con el nombre de la hija de la autora. A través de este poema, que compagina maternidad y arte²⁴, observamos que la maternidad es una tarea que incumbe a todas las mujeres, trabajadoras o no. El amor materno se prolonga en el poema “Sary Rocío (A mi hija, cuando tenía dos añitos)” que parece ser la continuación del poema “Maternidad de artista”. Este poema es una descripción de la infancia que se manifiesta por la inocencia y el juego. Podemos leer lo siguiente:

Anda por la casa

²⁴ Este título participa otra vez de la crítica del rol tradicional de la mujer en lo que respecta a la maternidad. En efecto, en el sistema patriarcal, el primer deber de la mujer es la maternidad y por eso, ella tiene que dedicarse a ella con abnegación. Con este título “Maternidad de artista”, observamos que la autora quiere mostrar que una mujer que trabaja, puede ser una madre. Además, una mujer, trabajadora o no, experimenta todas las transformaciones relativas al embarazo y al parto.

revolviendo todo
 con sus manos largas
 y con su risa loca
 esculcando libros
 y pintando muros
 enterrando clavos
 en las ollas nuevas
 y haciendo aserrines
 la loza más fina

Es Sary Rocio
 mi hija tremenda
 la que entre mi vientre
 me anuncio diabluras.

Creo que imagina
 que los libros míos
 deben corregirse
 y pinta todos
 y cuando me mira
 triste y pensativa
 ¿Qué le pasa mami?
 pregunta curiosa

Tiene dos añitos
 mi niña Rocío
 y apenas pronunciaba
 pero sabe bien
 encender la tele
 y preguntar por mí
 es mi compañera
 inventando versos
 y cuando yo muera
 cantara por mí.

(Valencia Córdoba, 2001, pp.17-18)

Observamos en esta composición que el sujeto lírico hace la descripción de su hija mediante estas características: “manos largas”, “risa loca” y “dos añitos”, “Rocío”. Esta niña de dos años apenas está animada por el juego, lo que se manifiesta en los sintagmas “anda por la casa”, “pintando muros”, “enterrando clavos” y “haciendo aserrines”. A partir de estas figuraciones, se puede apreciar la inocencia, la creatividad y la curiosidad de hacer todo, propios a los niños. Esta locura infantil procura a la madre satisfacción y amor y fortalece la relación hija/madre en la medida en que, la niña se preocupa por su madre en una inocencia total, y la madre igual. Para el sujeto poemático, su niña es su “compañera”, esto quiere decir que la conexión fetal no desaparece al nacer, sino que se mantiene desde la infancia hasta la madurez. Este poema es una continuidad de la maternidad.

En resumen, notamos que la mujer se sitúa en el espacio del hogar (cocinar, parir) donde se siente utilizada por el hombre. Esto se ve a través de su cuerpo (sexualidad y sensualidad). La autora procura evidenciar esta victimización de la mujer para que pueda

gozar plenamente de estatuto de mujer, metiéndose en asuntos públicos, administrativos, sociales, literarios y políticos. También nos enseña las virtudes de la maternidad, convirtiendo la mujer a ser espacial portadora de vida. Reconoce igualmente que esta maternidad no excluye que la mujer se encarga de los demás asuntos públicos.

III.1.3. La combatiente

En las dos obras, notamos una tendencia del hablante lírico a la denuncia²⁵ y a alzar su voz para buscar cambio. Esta denuncia atañe a determinados defectos de la vida moral que, según la poeta, tienen que enderezarse para haya un cambio positivo. Tal tarea solo es posible mediante la reivindicación de una conciencia moral férrea y un protagonismo ético del sujeto poemático. La composición “Liderazgo” del libro *Rutas de autonomía...* ilustra bien este sentido ético del rol propio.

Aquí estoy haciendo versos
inspiración de estos días
acompañando a los pueblos
que piden autonomía.

Yo soy mujer que en las luchas
nunca vende su conciencia
y en cuestión de liderazgo
sí tengo autosuficiencia.

Maldigo aquel que en las luchas
no arriesga (sic) a meter el pecho
y por no perder su empleo
nunca reclama un derecho.

También al profesional
que ingresa a una institución
y se vuelve lambóncito
por escalar posición.

Si no hacemos camino libertario

²⁵ La actitud combativa de la autora y la misión moral se aprecia ya desde los paratextos de nuestro corpus. En efecto, en la cuarta página de cubierta de *Todos somos...*, podemos ver aparecer un texto que se asemeja a una autopresentación de la autora. Este texto reza lo siguiente: “cuando el resonar del tambor de mis abuelos me hizo conocer el sonido y el silencio, aprendí a cantar para llevar mensajes a los pueblos olvidados. Desde entonces voy por las veredas, recogiendo recuerdos y lamentos de una raza que se quedó sin voz (...) No pretendo otra cosa que interrumpir el silencio del corazón malherido de las masas populares y cantar por ellos: “los que nunca hablaron”. Los sintagmas “interrumpir el silencio”, “cantar por ellos”, “los que nunca hablaron” y “llevar mensajes a los pueblos olvidados” traducen claramente este deseo de lucha y de búsqueda de cambio. Además, el título en sí mismo es significativo en la medida en que, tal como indica María Alba Martínez (1999), nos “involucra en un proceso de concientización, del papel que cada uno debe cumplir dentro de la comunidad”: (p.116).

En el segundo poemario, *Rutas de Autonomía...* podemos observar en la dedicatoria una fotografía de la autora debajo de la cual hay un texto que afirma lo siguiente: “soy poeta del mar, cantora de luchas, (...) soy el grito libertario, soy leña de mi fogón... Estas palabras ilustran el compromiso literario de la autora y por lo tanto a su actitud combativa.

denunciando la opresión y la injusticia
renunciemos y ni seamos alcahuetes
de unos hombres que solo aman la codicia.

(Valencia Córdoba, 2001, pp. 7-8)

El hablante lírico femenino pretende tener todas las capacidades y aptitudes para ser una buena líder. Su instrumento es el “verso”, o sea la palabra para la causa de los “pueblos que piden autonomía” (p.7). El verso “nunca vende su conciencia” enfatiza la incorruptibilidad del sujeto poemático. La afirmación “sí tengo autosuficiencia” demuestra la voluntad y el orgullo ante la tarea a acometer, sin necesidad de una ayuda ajena. El sujeto lírico es consciente de las dificultades que puede encontrar, pero está listo para enfrentarse a ellas. El verbo “maldigo” subraya en un estilo imprecatorio una toma de partido radical contra los vicios denunciados, los cuales vienen resumidos mediante los signos “lamboncito”, “alcahuetes”, “codicia”, “opresión”. Por esta razón, el sujeto poemático se asemeja a la “candela” que alumbra la sociedad. Se puede observar en este fragmento: “Soy el grito libertario” / soy lena de mi fogón/ soy candela...soy candela” (p.13). En efecto, la afirmación metafórica “soy candela” repetida ilustra bien esta lucha. A través del simbolismo positivo de la llama, la poetisa sugiere la capacidad fecundadora de la palabra poética ante la esterilidad social y las injusticias.

La preocupación por la justicia y la igualdad es para el hablante lírico una lucha vital en la que todos debemos tomar parte. La transición entre las marcas enunciativas de la primera persona del singular, “estoy”, “soy”, “tengo”, “maldigo” que apuntan al hablante lírico, y las de la tercera persona del plural, “hacemos”, “renunciemos”, “seamos”, ilustra el paso de una lucha personal a una lucha colectiva, subrayando asimismo la necesidad de una toma de conciencia colectiva: “Si no hacemos un camino libertario/ denunciando la opresión y la injusticia/ renunciemos y no seamos alcahuetes/ de unos hombres que solo aman la codicia.” (p.8).

Esta actitud combativa, esa voluntad de querer proteger los oprimidos se observa también en el poema “Deje mi voz”:

[...]
Deje mi voz...
...escucho su canto
Cuando nace un niño;
Cuando ríe un guasá;
Cuando llora una marimba;
Cuando queja un bombo;
Cuando grita el cununo.

y mi voz ...es fiesta
y mi voz es velorio,
es arrullo

Y mi voz se escucha,
cuando sufre el hombre,
ese hombre que calla
cuando no puede hablar.

Mi voz...es el canto de mi pueblo
ES LA ALEGRIA Y LA TRISTEZA.
(Valencia Córdoba, 1993, p.39)

El título del poema bajo su forma imperativa, expresa un ansia de libertad que se reivindica ante todo en un plano verbal. Los signos “nace”, “ríe”, “fiesta”, “canto” y “llora”, “queja”, “calla” apuntan a distintos actos verbales, a hechos sociales o ruidos de instrumentos musicales. La voz del hablante se reivindica tanto de alegría y de la pena para mostrar los diferentes facetes de la vida. El sujeto lírico se asigna una misión reductora en beneficio de los menesterosos.

Pero la fuente que alimenta el sujeto poemático al compromiso social del personaje es el sentido de la solidaridad que supera todos los egoísmos. Esto se observa, por ejemplo, en “Razón de mis luchas”: del libro *Rutas de autonomía...*

...Si yo fuera “sola” ...
si no estuviera en el corazón de mis paisanos;
...si no fuera un pedazo de tierra negra,
no estaría tan ligada a este pueblo mío.

...si yo fuera “sola” ...
...si no tuviera sentido común;
...si no hubiera aprendido el valor de la
solidaridad;
...si no hubiese crecido entre la mística y la
identidad,
nada me importaría el destino de otros pobres.

...si yo fuera “sola” ...
Si no tuviera que pensar en nadie;
...si no tuviera en mis entrañas el bisnieto de
mi abuelo;

...si no pensara en los hijos de un compadre,
en los tíos del vecino...
mañana me marcharía.

...pero mientras haya razón para luchar,
echaré raíces cada vez que pueda.

(Valencia Córdoba, 2001, p.6)

Este poema subraya la importancia del interés general. La tentación de abdicar, marcharse, evocado en el último verso, se supera a través de la conciencia moral de participar

en una tarea mucho más general y enriquecedora que los deseos propios. Los beneficios son en prioridad personas de su pueblo y de su vecindad. Esto fortalece el carácter social y solidario del hablante lírico. El verso “si yo fuera ‘sola” que abre el poema, y que se repite tres veces en el texto es significativo porque nos sugiere que el individualismo y el egoísmo no son factores positivos para emprender una lucha y llevarla a cabo. Además, la construcción hipotética “si+ imperfecto de subjuntivo”, recurrente en la composición, ocho veces, para ser precisa nos muestra el carácter condicional de su lucha. Esta construcción tiene un valor apreciativo y de abnegación ya que, es lo que empuja al hablante poemático a luchar. Entre estas condiciones se puede notar la solidaridad, la empatía, la sociabilidad como hemos notado anteriormente.

Notamos que el título “Razón de mis luchas” se justifica porque, efectivamente el sujeto lírico nos presenta las diferentes razones de su lucha. Nos podemos preguntar por qué el singular de “razón” mientras en el texto encontramos varias razones y el porqué del plural de “luchas”. Se puede interpretar la “razón” en singular en el sentido de que la única razón por la que el sujeto poemático lucha es la felicidad en general. Para que sea este bienestar general, se debe emprender luchas en los diferentes ámbitos de la vida. Creemos que es la razón por la que el sustantivo “luchas” aparece aquí en plural.

La misma preocupación por la denuncia se aprecia también en el poema ¿Esta es mi tierra? del libro *Todos somos...*

He mirado el mar de mis costas
 ...determinadamente y repetidas veces;
 he mirado las gaviotas,
 que vuelan hacia lo alto
 desafiando los espacios,
 diseñando con su vuelo
 remolinos de constancia
 He visto navegar los barcos
 Libremente sobre el mar
 Y al pescador...amigo de las redes,
 amigo del anzuelo
 amigo el mar y de sus secretos.

Nací y morí mil veces en estas tierras
 donde aún se cierran las huellas
 del yugo esclavo;
 ...más no he encontrado
 El humo espeso de la esclavitud,
 Pero se destila la zozobra del egoísmo,
 La lujuria y la codicia
 de éste mundo materialista
 que solo piensa en la maldad.
 Entonces me pregunto;
 Qué pasó con el mundo?

Qué pasó con las tierras?
 Qué pasó con nuestros pueblos?
 que está perdiendo lo bueno?

[...]

¿Acaso te has olvidado
 del que te siembra el café,
 del que cosecha el arroz,
 del que te cuida el ganado?
 Quisiera decir tantas cosas...

...pero no quiero ver llorar al hombre
 Que está en el mundo sin vivir en el
 Y que viviendo en el...no existe.

(Valencia Córdoba, 1993, pp.13-15)

Este título resulta significativo y se presenta bajo la forma de una interrogación. Puede significar que el sujeto lírico se asusta de su tierra o que no la reconoce, de ahí, los puntos interrogativos. Al inicio del poema, hace una descripción ella. Los términos “costas”, “gaviotas”, “mar”, “barcos”, “vuelo”. “anzuelo”, “pescador”, “navegar” que remiten a la costa y sus alrededores nos dejan pensar que este lugar está lleno de verdor rodeado por el mar. Al leer este fragmento, se puede ver la nostalgia del hablante lírico al describirnos el mar de sus costas. Los adverbios “determinadamente” y “repetidas” dan testimonio del amor que el sujeto poemático siente por su entorno

La euforia del hablante lírico al describir su tierra desaparece a causa del cambio de su tierra. La serie de preguntas retóricas fortalece su inquietud. “Qué pasó con el mundo? / Qué pasó con las tierras? / Qué pasó con nuestros pueblos? / que está perdiendo lo bueno? En efecto, según el hablante lírico, esta tierra está llena de “zozobra”, “egoísmo”, “lujuria”, “codicia”, “materialismo”, “maldad”. En la misma perspectiva, el sujeto lírico hace alusión a la esclavitud. “Nací y morí mil veces en estas tierras/ donde aún se ciernen las huellas/ del yugo esclavos”. Esta evocación es una remembranza de las heridas del pasado. El sujeto lírico no ha experimentado este vicio, pero hay otros males que minan su territorio similar a los tares de la esclavitud.

El hablante lírico sigue describiendo los males de su entorno. La miseria, el robo, las desigualdades sociales, la precocidad sexual. Como el hablante lírico lo afirma, “soy testigo del hombre aquel...aquel que se/ obligó a robar por un pedazo de pan/ para sus hijos. “He encontrado la miseria a cada paso / y el gemir de un pobre hombre, / que lucha por sobrevivir/ entre la miseria y la injusticia”. (p.14). Ante esta situación alarmante, el hablante lírico establece las responsabilidades y llama a la conciencia de todos. La exclamación ¡oye! ilustra esta invitación a la toma de conciencia colectiva. Se dirige a la gente de su tierra, a todas las razas, a todas las clases. Él critica a los jefes de hogar por su afición a la lujuria y la buena

vida mientras los hijos mueren de hambre y los hombres de caudales que no se preocupan por la situación miserable en el que viven los campesinos. En este sentido, González Raigosa (2019) afirma que el discurso de Valencia Córdoba es « una crítica constante a las clases altas que oprimen a los pobres, que no valoran el trabajo de los agricultores, de los necesitados» (p.55). De ahí, las preguntas retóricas que se encuentran en el poema. La última estrofa es significativa en la medida en que el hablante lírico ha presentado con amargura los problemas que destruyen su tierra. Para él, el hombre vive en una ilusión existencial. Ilusión de que todo funciona bien, mientras todo está mal. Pero, el hombre no tiene otro remedio que vivir en este mundo lleno de maldad.

En suma, hemos observado después del análisis que el sujeto lírico se preocupa por la situación de los necesitados. En efecto, constatamos que denuncia los vicios sociales como el robo, la corrupción, que destruyen su tierra. Para erradicar este mal, invita a la gente a más sociabilidad, solidaridad, sentido de lucha. Llama también la atención del gobierno y de los hombres de poder en la consideración de los pobres.

Las figuraciones sociales de la mujer en el corpus nos han permitido situarla como víctima (de las actuaciones de los hombres) y víctima de su propia exigencia; como madre y como combatiente. En efecto, el sujeto lírico es una mujer / madre que se preocupa por la causa de los necesitados y por extensión de su pueblo a la que se siente muy arraigada tal como a su territorio.

III.2. Poesía y conciencia de la territorialidad.

La literatura según Sandra Sánchez-Hernández y Alba Agraz Ortiz (2017) es un “lugar, espacio habitable” (p.17). Los espacios se manifiestan de diversas maneras en literatura. Entre los espacios reales e imaginarios, el autor crea un universo ficticio que se transparenta en la sociedad. En este sentido, Fernando Aínsa (2017) considera que “todo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental” (p.33). El lugar juega un papel importante en cuanto vivienda y sustento material de las estructuras sociales. En casi todos los poemas de nuestra autora, se nota una cierta tendencia a describir su territorio haciéndonos descubrir sus entornos y sus diversidades culturales. Esto demuestra una conciencia de identidad regional o territorial. En su artículo titulado “El imaginario territorial y expresión poética”, María Elcina Valencia Córdoba (2014) afirma que “poetizar el territorio es destacar la dimensión estética

que subyace al imaginario” (p.15). En este contexto, la poesía se presenta como lugar de reinención del lugar. El poema, al igual que otras expresiones literarias, funda una relación con el espacio. José Jesús Rojas López (2018), por su parte, define el territorio como un “espacio apropiado por individuos y sociedades con el que mantienen lazos de pertenencia e identidad” (p.434). En el mismo sentido Odile Hoffman (2007) considera América Latina como “un continente de encuentros, de enfrentamientos y de negociaciones identitarias” (p.19). Uno de los elementos de este entorno territorial recurrente en las producciones de los latinoamericanos es el mar²⁶. Arantxa C. Ferrández Vidal (2017), aclara que “uno de los elementos determinantes en la caracterización de la literatura hispanoamericana desde sus orígenes ha sido, sin duda, la propia naturaleza americana” (p.303). En el caso de Colombia, el amor por la naturaleza ya se ha notado en otros poetas afrocolombianos. Pensamos, por ejemplo, en Helcías Martán Góngora y Mary Grueso Romero. La naturaleza y sobre todo el mar no solo representa un lugar de sosiego y de tranquilidad, sino que apunta también a una “reafirmación (implícita) de los valores ancestrales africanos”. En efecto, según Alain Lawo-Sukam (2008), el mar representa para Martán Góngora, “una fuente de vida y de identidad” (p.29); y, además, es “una vía de regreso al continente africano, ya que por el mar sus antepasados llegaron a América” (p.30). La presencia del mar y de los elementos marinos en general son recurrentes en la producción de María Elcina Valencia Córdoba. En el poema “Recordando el mar” del libro *Todos somos...*, notamos lo siguiente:

Cuando estoy mirando las calles tupidas,
de carros y gentes sin poder pasar;
añoro tus playas ¡oh! dulce Pacífico
y la brisa fresca que da tu libertad.

Extraño tus montes, el agua del río,
el olor a jaiba y erizo de mar;
aquella canoa que mueve mi cuerpo
con el ritmo alegre del bogar y bogar.

La ciudad es grande, el ruido entorpece,
la industria no deja, el buen respirar;
recuerdo la gente, que tan solo cruza
el libre camino de la vecindad

(Valencia Cordoba, 1993, p.42)

²⁶ Esta presencia del mar se observa desde las portadas de nuestro corpus. En efecto, en la portada *Todos...*, se puede observar el mar rodeado por la selva, las palmas y las habitaciones. La presencia del mar aquí parece a una inundación cuando se ve el nivel del agua con respecto a las habitaciones. La autora quiere quizá, presentar los inconvenientes de la mala gestión de los recursos naturales, lo que, en vez de favorecer el bienestar general, destruye el medioambiente. En cambio, la presencia del mar en la portada de *Rutas de...* parece más bien a una playa rodeada por la vegetación. Además, el sol que alumbra esta playa simboliza la quietud y la paz que nos procura la playa. Con estas dos portadas, podemos concluir que la autora quiere presentarnos los inconvenientes y ventajas del mar.

En este texto, el sujeto poemático nos hace una descripción del mar y de sus entornos. El mar se concreta a través de signos como “playas”, “agua del río”, “erizo del mar”, “brisa fresca”, “montes” que figuran eufóricamente al Pacífico, ¡como muestra la exclamación de “! Oh dulce Pacífico!” de la primera estrofa. Podemos afirmar que estos signos remiten según el sujeto poemático, al referente que es el Pacífico. El *yo* lírico lamenta la costa del Pacífico con sus playas y montes; los signos “añoro” y “extraño” explican el interés por el mar y la alegría que le procura al hablante lírico. Es en este sentido que Leopoldo de Quevedo y Monroy (2009) concuerda con el hecho de que la poesía de Valencia Córdoba « canta al Pacífico» y « besa al mar». Esto fortalece la importancia de la presencia del mar y del Pacífico en sus poemas.

Con los adjetivos “dulce” y “alegre” que caracterizan respectivamente el Pacífico y el ritmo del paso de la canoa en el mar, podemos apreciar la euforia del hablante lírico por el Pacífico y la alegría, la felicidad que le procura el espacio marítimo. En este contexto, la naturaleza corresponde al espacio idóneo para el hablante lírico. Sin embargo, a lado de esta descripción eufórica del Pacífico y de su entorno, el sujeto poemático también hace una descripción amarga, al referirse a un mundo degradado cuyos signos expresivos son “ruido” e “industria”. Los versos “cuando estoy mirando las calles tupidas/ de gente y carros sin poder pasar” subrayan la dificultad de moverse en medio del ajetreo urbano. Esta inseguridad de la ciudad tiene como consecuencia el malestar ecológico (“la industria no deja, el buen respirar”).

Con este análisis podemos decir que el hablante lírico nos permite establecer unos contrastes. En efecto, el “ruido” de la ciudad puede ser opuesto a la tranquilidad del mar, y la “brisa fresca” y “el olor a jaiba” se oponen a “la industria no deja, el buen respirar”. Tales contrastes hacen que el hablante lírico prefiera estar en presencia del mar. En este sentido, el mar funciona como un espacio de libertad y sosiego que contrasta claramente con la vida bulliciosa de las urbes. Esto empuja al hablante lírico esconderse en la playa donde puede gozar de las virtudes de la naturaleza.

La tendencia del sujeto poemática al describir su territorio con euforia se aprecia también en “Geografía en versos”:

Saliendo del bello puerto
llamado Buenaventura,
me voy para el río Naya
a recibir brisa pura

Y me voy metiendo al río
ya saboreando sus aguas
me meto por Ajicito
donde esta una linda playa.

Me voy para San José,
encuentro unos caseríos;
Alambique y el Natal
y también un aserrío.

Si me voy por la otra boca
yo conozco a chamuscao;
Santa Cruz y Joaquinquito
y San Joaquín más abajo.

Arriba de San José,
yo diviso a San Martín;
también Puerto Merizalde
donde está un gran porvenir

Iba a seguir mi camino
y me impresiono el mercado
una iglesia con un santo
que esta en su techo montado

Será el próximo viaje
que yo llego a San Francisco,
porque ese río es muy largo
y tal vez no lo resisto.

(Valencia Córdoba, 1993, p.71)

En esta composición, el hablante lírico nos hace viajar en una composición llena de descripción y de presentación. Sitúa desde el inicio del poema el lugar que se describe, se trata, de “Buenaventura”. Los signos “río Naya”, “aguas”, “playa” nos enseñan que Buenaventura está rodeada por aguas, lo que hace el orgullo del sujeto poemático. Los sintagmas “bello puerto”, “brisa fresca”, “linda playa” y el verbo “saboreando” que en sí mismo significa gusto y placer, dan testimonio de la euforia del hablante lírico por su Buenaventura.

El sujeto poemático sigue su presentación con una serie de enumeraciones: “San José”, “Alambique”, “el Natal”, “Chamuscao”, “Santa Cruz”, “Joaquinquito”, “San Joaquín”, “San Martín”, “Puerto Merizalde” que apuntan a espacios reales pertenecientes a que Buenaventura²⁷. Las palabras “caseríos”, “aserrío”, “mercado”, “iglesia” y los deícticos espaciales “arriba”, “abajo”, “la otra boca” dan peso a esta descripción. Notamos que el hablante poemático se aleja de su Buenaventura. Esto se nota en la última estrofa. En efecto, en “será el próximo viaje / que yo llego a San Francisco”, el verbo conjugado el futuro nos

²⁷ El distrito de Buenaventura integra una zona rural y una zona insular. La zona rural se divide en 19 Unidades de Planificación zonal (UPZ) en las cuales hay 268 veredas entre las cuales las ya citadas.

puede enseñar que este lugar está lejos de Buenaventura, razón por la que programa un viaje (“próximo viaje”). Además, el río del que se trata, “San Francisco”, es un río de la ciudad de Bogotá y, por lo tanto, vemos el alejamiento con Buenaventura. Puede también significar que el sujeto lírico no quiere limitarse a su territorio, quiere explorar otros, saboreando sus playas y sus ríos. “Geografía en versos” se presenta, pues, como un título catafórico en la medida en que nos hace descubrir el distrito de Buenaventura en todo su esplendor (ríos, playas, veredas) mediante versos. Esta serie de descripciones nos enseña sobre el espacio geográfico de Buenaventura. Notamos que estos lugares descriptos tienen algo que ver con el mar, lo que traduce una vez más la importancia de éste para el hablante lírico quien está listo para salir de su territorio hacia otro, al fin de disfrutar de los ríos de las demás ciudades.

La descripción del espacio territorial se aprecia también en el poema “De aburrída pa’l comando”. Aquí, tenemos un fragmento:

[...]

pasando por la playita,
un platón yo me encontré;
llenecito de pescado,
de una mujer pa` vendé.

Se ven cebollas y hueso
se ven tomates a diez
me compré un plátano frito,
y un quesito pa` comer.

[...]

Los cocos están muy caros,
qué decir del borrojó;
no me alcanza pa`l pescado,
¡ay la vida se subió!

[...]

Me fui para pueblo nuevo,
allá me aprendí un refrán;
pero está comiendo hueso
ahora que carne no hay

Hay dos mujeres peleando
Se han rayado el pantalón
Se les cayó la platica
Y lo ha cogido un ladrón.

Me pase por el teatro,
todavía comiendo queso;
una cola en el Junín
son películas de sexo

[...]

Y me pase por la iglesia,
vi dos locos en la puerta:
y otro que venía llegando,
descansando su maleta....

(Valencia Córdoba, 1993, p.37)

En este texto, el sujeto poemático nos hace una descripción detallada del mercado exponiendo los diferentes productos, “pescado”, “cebollas”, “tomates”, “hueso”, “plátano frito”, “cucaracha”, “zanahoria”, “cocos”, “chontaduro”, “pedazo de caña”, “queso”. Esto nos hace pensar en la cotidianeidad de la mujer que va de compras para la cocina. Aprovecha para expresar la carestía de los productos alimentales, “los cocos están muy caros”, dice el sujeto poemático. Además, nos describe alguna situación que se suele encontrar en el mercado como las peleas, los ladrones. De paseo en el mercado, el hablante lírico menciona algunos lugares por donde transitó como el “teatro”, la “iglesia”, “la carretera”, “la playita”, “pueblo nuevo”. La mención de la “playita” aquí nos enseña sobre la presencia del pescado en el mercado. El hablante lírico nos describe los contornos del mercado desde los productos que se venden hasta su ambiente. Podemos concluir que este espacio descrito por el hablante lírico nos permite saber su entorno cultural (el teatro), culinario (tomates, cebollas, plátano) y religioso (iglesia). Es toda una representación ficticia de la sociedad con sus realidades más objetivas.

Nos hemos acostumbrado que el sujeto poemático describe directamente lugares y espacios en sus diferentes poemas. Pero, en el poema siguiente, la descripción de estos espacios se hace mediante el concepto de tiempo del cual sobresalen dos entidades distintas. Se puede averiguar en el poema “No me hables del tiempo” del *Todos somos...*

Amigo, no me hables del tiempo,
que a mí no me gusta nada;
despierto de madrugada
y cuando es de noche me duermo.

No corro porque es la una,
tampoco si son las dos,
pues yo no tengo reloj
yo no tengo prisa alguna.
Si a las tres sale la luna
Con cuatro de sus luceros,
Yo más bien el día despierto contento
como yo no tengo prisa,
amigo, no me hables del tiempo.

A las cinco de la mañana
cuando viene amaneciendo
tengo que ir a trabajar
y mi lámpara yo enciendo,
mi machete voy cogiendo
no sé si ya son las seis
en tu reloj que tenéis
cuando tengo que correr
porque las siete son ya
a mí no me gusta nada.

Y me han dicho por ahí
 que cuando suenan las ocho
 se comienza la jornada;
 aquí es en la madrugada
 porque ya viene la aurora;
 a esa o a otra hora
 hay que trabajar aquí
 y aunque no sean las nueve
 despierto de madrugada.

A las diez sin un descanso
 así me cogen las once
 almuerzo si tengo hambre
 aunque no sean las doce
 y la tarde me coge
 labrando mi potrillito
 o tumbando otro palito
 y aunque se venga el invierno
 salgo cuando termino,
 cuando es de noche me duermo.

(Valencia Córdoba, 1993, pp. 74-75)

El tiempo que es expresivo en el poema a través de deícticos temporales como “tiempo” (3 veces), “hora”, “madrugada” (2 veces), “noche” (2 veces), “reloj” (2 veces), “las dos”, “las tres”, “las cinco”, “las seis”, “las siete”, “las ocho”, “la tarde”, “las diez”, “las once”, “las doce”. Según el hablante lírico, no se deja condicionar por el reloj, se deja más bien condicionar por el tiempo natural. “despierto de madrugada/ y cuando es de noche me duermo” (p.74), “almuerzo si tengo hambre/ aunque no sean las doce” (p.75). Los términos “madrugada” y “noche” son las dos instancias temporales susceptibles de condicionar el hablante lírico. La rebeldía del sujeto poemático se aprecia también con estas negaciones “no me hables del tiempo”, “no corro”, “no tengo reloj”, “no tengo prisa alguna”. El reloj es el indicador por excelencia del tiempo. Condiciona al hombre y la tarea que tiene que hacer durante la jornada y en cuanto tiempo lo tiene que hacer. En su estudio sobre la concepción del tiempo en Octavio Paz, Mahop Ma Mahop (2012) apunta que el reloj que da la hora marca « el paso de las horas a lo largo del día ritmando la vida de los ciudadanos con apremio y monotonía» (p.153). La rebeldía del sujeto lírico viene efectivamente de este condicionamiento del reloj. En vez de esto, prefiere someterse al poder de la “luna” o sea a elementos naturales.

A partir de esta concepción del tiempo, el sujeto lírico nos deja ver dos dicotomías. Tales dicotomías apuntan a diferentes tipos de trabajos. Por un lado, tenemos signos como “luna”, “luceros”, “madrugada”, “cinco de la mañana”, “aurora”, “machete”, “lampara”, “labrando”, “portillito”, “palito” que hacen alusión al trabajo en el campo. Por otro lado, tenemos deícticos temporales de un tiempo bien estructurado condicionado por el reloj “las

siete” que remite al despertar, “la ocho” empieza la jornada, “las diez” es la hora del descanso, “las doce”, hora del almuerzo. Estos indicadores nos permiten concluir que se trata en general del condicionamiento del trabajo en la ciudad. Así, observamos que el tiempo ha conducido a la “automatización del hombre” ya que según Mahop (2012), « en el ímpetu diario de las ocupaciones urbanas, el tiempo convierte al hombre en autómatas, robándole así el sentido del goce subjetivo de plenitud del ahora» (p.156). El hablante lírico no quiere ser una “autómata”, no quiere funcionar como un robot dejándose condicionar por el tiempo del reloj. Además, los indicadores espaciales “ahí” y “aquí” en “y me han dicho por ahí / que cuando suenan las ocho / se empieza la jornada, / aquí es en la madrugada / porque ya viene la aurora, / a esa o a otra hora / hay que trabajar aquí / y aunque no son las nueve / despierto de madrugada. (p.75), vienen para fortalecer esta dicotomía y probar que, en el campo, el trabajo no está condicionado por el reloj, que las cosas se hacen naturalmente al contrario de la ciudad donde el “tú” corre atrás el tiempo.

Notamos que la concepción del tiempo es diferente dependiendo de donde nos encontramos y de lo que hacemos. De todo modo, observamos que podemos elegir ser condicionados por el resonar del tictac del reloj o no. El tiempo es una identidad aleatoria que el hombre debe dominar y proporcionar para no ser esclavo. A través de este poema, también se nota que la vida en el campo se relaciona con el trabajo campestre, principal fuente nutritivo y comercial para esta gente. Por eso, pueden trabajar si de la madrugada hasta la tarde sin real descanso, sin comer para labrar y cosechar. Es la razón por la que, el sujeto poemático los tiempos que conoce son la madrugada cuando va en el campo y la noche cuando es el momento de dormir. Lo que es totalmente diferente de la ciudad, donde todo está estructurado. Vemos una vez más, la desigualdad entre el campo y la ciudad.

Esta preocupación por parte del sujeto lírico, a describir el campo y las actividades se aprecia en otros poemas de la autora. Esto se manifiesta por las alusiones a las plantaciones, la sementera, los productos agrícolas, todo un campo léxico campestres. El trabajo de la plantación no resulta fácil a causa de la presencia de factores externos que dificultan la producción. De ahí, una pérdida que causa hambre y ruina. A pesar de las dificultades, el trabajo campestre representa la comida de sus habitantes. En el poema “Mi taita²⁸”, el

²⁸ Según el *Diccionario Latinoamericano*, para el pueblo indígena Ingrade Aponte taita “es el padre, el creador, el protector. Es la persona sabia que conoce su medicina para comunicarse con los espíritus, y así curar el alma, la mente, el espíritu y el cuerpo. Es la persona que puede orientar a un pueblo a vivir como hermanos, como hijos de Dios. En Colombia, este término se refiere a “papá”, o “padre”. Su uso se hace frecuentemente entre los campesinos. Sería entonces una forma afectiva para decir padre.

hablante lírico hace una biografía de su “taita”. Con estas informaciones, podemos concluir que el hablante lírico está hablando de su padre. Los signos representativos del campo léxico campestre son: “sementera”, “sembró matas”, “matica”, “machete”, “sombrero”, “botas”, “cosecha”, “potrillo” y “canalete”. Se observa que el trabajo en la sementera procura felicidad y medios de mantenimiento familiar:

Mi taita en su sementera
trabajó con mucho afán
sembró matas por montones
y esperó su retornar.

Trabajó toda la mañana y tarde
con hambre con frío y sed
buscando pan pa’su(sic) hijos
y también pa’su mujer.

Trochó monte hizo zocola
Sanjió baño en sudor;
sembró matica por mata
aguatándose ese sol.

Luchó contra la corriente,
con tatabro y con conejo,
con arriero y toda plaga,
con el diablo pa’l manejo.

[...]

Y ahora que ya hay cosecha,
que peleó hasta con venao;
cómo es que viene otro diablo
a comer lo que no ha sembrao

Vienen los de la ciudad
a comprar muy barato;
creen que hacer una sementera
eso es trabajo de un rato.

Mi taita sabe leer,
sabe escribir y contar;
y aunque vengan de corbata
a él no lo van a engañar.

(Valencia Córdoba, 1993, pp.43-44)

Se observa en este poema que la agricultura es lo que nutre el sujeto lírico así que a su familia. Signos como “sementera”, “cosecha”, “sembrao”, “sembró” que son figuraciones de la agricultura. Por otra parte, los signos como “hambre”, “sed”, “sol” y “corriente” traducen la ardua tarea del campo. Con todas estas dificultades para vender la cosecha, el sujeto poemático nos traslada a otro lugar. En efecto, signos como “otro diablo”, “los de la ciudad”, “corbata” pueden referirse a la ciudad. El “otro diablo” es la continuidad del “primer diablo” que se refiere según el hablante lírico al conjunto de problemas encontradas a lo largo del

proceso de cultivo. El calificativo “otro diablo” remite a que el yo lírico considera los habitantes de la ciudad como un problema a que se enfrenta los del campo. El hablante lírico se asusta porque ellos comen “lo que no ha sembrao” (p.43), “creen que hacer una sementera / eso es el trabajo de un rato” y “vienen los de la cuidad / a comprarle muy barato” (p.44). Observamos que el hablante lírico al hacer el elogio de su “taita”, valora el trabajo campesino y critica así a los ciudadanos que no aprecian el trabajo de la sementera dándole el valor que merece. Notamos así, una oposición entre ciudad y campo; la ciudad como consumidora y el campo como productor.

Se aprecia también la preocupación por los trabajos campestre en el poema “Sigamos la cancioneta”:

El plátano está muy caro,
sigatoka lo acabó,
sembramos el pelipita,
pa´que comamos tú y yo.

Es plátano es muy duro,
buscamos la papachina,
pero vino un cucarrón,
y así nos dejó en la ruina.

Nos trajeron un veneno,
que acabara con la plaga,
pero yo pensé que así,
mi mujer se envenenará.

Solo nos quedó el maíz,
pero ya no hay ni pescado;
ahora están pescando cherna,
para los grandes mercados.

Ojalá Matía Mulumba
nos asesore en la siembra;
para con esas venticas,
mejorar nuestras viviendas.

(Valencia Córdoba, 1993, p.72)

La enunciación lírica nos muestra un predominio de la primera persona: “sembramos”, “buscamos”, “tú y yo”, “nos” (04), “nuestras”. El signo “mi mujer”, nos hace pensar que el sujeto poemático es un hombre y el plural remite a esta pareja. En realidad, pensamos que la voz de la poeta se ficcionaliza en este caso para describir la vida campesina desde la perspectiva de un sujeto lírico masculino. Esto permite dar una sensación de realidad muy acorde con las intenciones sociales de esta escritura. A partir de los signos siguientes:

“plátano”, “papachina²⁹”, “maíz”, “siembra”, podemos concluir que estos sujetos son del campo, y viven de los productos agrícolas. Además, la imagen que acompaña el texto lo ilustra bien. En efecto, esta imagen nos presenta un hombre medio vestido, andando, con botas, un machete y un plátano en sus espaldas. Observamos alrededor de este hombre unas plantaciones de plátano. Podemos concluir que el hombre sale de un platanal. Según el sujeto lírico, el plátano se hace raro. Esta escasez se traduce por el precio y la calidad del producto. De ahí, los superlativos “muy caro”, “muy duro”. A esta escasez se añaden las plagas parásitas como “el cucarrón” que destruye la siembra, a expensas de la población que vive de estos productos. “...pero vino cucarrón / y así nos dejó en la ruina” p.72. Otra dificultad es la venta de algunos productos en los “grandes mercados” y que afecta considerablemente la población campestre, en la medida en que, estos mercados engañan a los campesinos comprando sus productos a un precio vil y después los venden muy caro a la población.

Tanta insistencia sobre el espacio campestre se puede traducir por dos factores a partir de lo comentado anteriormente: por un lado, notamos que el campo es un espacio habitado por una población pobre y analfabético por otro. En efecto, la pobreza se nota primero en los materiales que usan para labrar y sembrar que todavía son rudimentarios como el machete, lo que traduce una falta de industrialización. Segundo, la poca rentabilidad que engendra sus productos incrementa su pobreza. A lo que se refiere al analfabetismo de esta población, se nota que es la razón por la cual los de la ciudad la engañan dando menos valor a sus productos. Este analfabetismo también se nota en los diferentes poemas por el uso de coloquialismo como “sembrao”, “bañao”, “pa’l”. Pensamos que la autora pone énfasis sobre el campo con el motivo de denunciar la miseria, la explotación y el analfabetismo de que sufre la población campesina.

En conclusión, notamos aquí por lo general, que el hablante lírico está plenamente arraigado en su territorio. La serie de descripciones eufóricas notadas a lo largo de los poemas lo ilustra bien, como hemos visto en las figuraciones eufóricas: el mar, las playas, los montes y la naturaleza. Sin embargo, también hemos notado, algunos puntos disfóricos como el ruido en las ciudades y los problemas en el campo. En efecto, las figuraciones disfóricas también permiten reforzar esta perspectiva arraigada del hablante lírico, ya que demuestran un conocimiento profundo de los problemas del mundo rural, de sus actores y de las medidas necesarias. Una de ellas parece ser la plena conciencia del estatuto histórico y cultural de ser negro.

²⁹ Plato típico del municipio de La Unión.

III.3. Una asunción lírica de la herencia racial

La tendencia del sujeto poemático a asumir su herencia negroafricana y su identidad cultural se observa en algunos poemas de la obra. Se tiene que precisar que el concepto de identidad en sí es complejo. Sin embargo, lo podemos abordar desde dos vertientes: la primera es la *identidad de la mismidad* y la segunda es la *identidad en la diferencia* propuesto por Miguel Rojas Gómez en su libro *Identidad cultural e integración desde la Ilustración hasta el Romanticismo latinoamericanos* (2011). La “identidad de la mismidad” (excluyente) supone la negación del otro, en otros términos, el ser no admite diferencias, el *yo* es igual a *yo*. La “identidad en la diferencia” (incluyente), por su parte, considera el *yo* y el *otro* como un todo unido, es decir, las diferencias son lo que une a los seres. Miguel Rojas Gómez (2011) considera “la auténtica identidad es la identidad en la diferencia” en la medida en que la auténtica identidad implica “el reconocimiento de la alteridad, es decir, de los otros como otros” (p.23). Esta última, según piensa el mismo autor es la que más se relaciona con la identidad cultural ya que ambas reconocen “*la dignidad del otro y la autonomía cultural de las minorías en el marco de identidad nacional o continental*” (Rojas Gómez, 2011, p.58). El concepto de identidad cultural es “omniabarcadora” y “compleja” pero también “inclusivo” en el sentido en que se vale de “la mismidad y de la alteridad, del yo y del otro” (p.57). En nuestro corpus, dicha identidad cultural incluyente se transparenta mediante la expresión y la unión de dos culturas: una proveniente de África y otra de América. Lo podemos observar en el siguiente poema titulado “Caminos de identidad” del libro *Rutas de autonomía...*

Fuimos abriendo caminos de identidad,
 fuimos cambiando la cara a la miseria,
 con las manos duras de los leñadores,
 con las atarrayas de los pescadores,
 con la espalda al sol de los palenques.

Nosotros...
 Que crecimos juntos, testigos de la miseria;
 nosotros...
 somos los mismos leñadores,
 somos pescadores y somos palanqueros,
 testigos de vividores enriquecidos
 testigos de sabios empobrecidos;
 nosotros... hijos de “mandingas”
 primos de “Lucumís”
 hermanos de “Congos”
 somos ahora... inquietos por herencia

(Valencia Córdoba, 2001, p.10)

En esta composición, notamos una recurrencia de elementos del pasado. Precisamente, los verbos están conjugados en pretérito perfecto simple, en la tercera persona del plural. “fuimos abriendo”, “fuimos cambiando” y la evocación de los “leñadores”, “pescadores”, “palenqueros”³⁰ que sugieren la evocación de un pasado animado por una búsqueda perpetua de la identidad.

El sujeto poemático sigue su propósito, esta vez en presente de indicativo. En efecto, notamos una recurrencia del presente, siempre en la tercera persona del plural apreciable en verbos como “somos”, “crecimos”, sin olvidar “nosotros”. Además, notamos unos elementos relacionados a África como los “mandingas”³¹, los “lucumis”³² o los “Congos” lo cual subraya la reivindicación de orígenes africanos por parte del sujeto lírico. La transición textual del pasado al presente sugiere la responsabilidad de cada generación en la búsqueda de la identidad, una tarea que ya emprendieron los antepasados negros esclavizados. Además, la presencia de “hijos”, “primos”, “hermanos”, que pertenecen al campo léxico de la familia, junto con la predominancia de la tercera persona del plural a lo largo del poema, construye el motivo de la familia unida y solidaria. Este patrón familiar, es una de las características de las sociedades africanas. Se supone por lo tanto que los valores de la solidaridad, de los estrechos vínculos familiares son características heredadas y justifican la importancia de la lucha. El último verso, “somos ahora ...inquietos por herencia.” (p.10) ilustra bien esta continuidad generacional de la lucha. En efecto, las batallas que emprendieron los antepasados son las de la presente generación. El sujeto lírico asuma las dos caras de esta herencia, positiva y negativa. El título en sí mismo es significativo en la medida en que, después del análisis, constatamos que el camino para llegar a la identidad ha sido trazado por los antepasados, “fuimos abriendo caminos de identidad” (p.10) para dejar el sitio a la nueva generación. Esta última también es testigo de la pobreza, es similar a los leñadores, pescadores y palanqueros y, por lo tanto, tiene armas quizá mejores que las de los antepasados por al fin llegar a esta identidad y acabar con la pobreza.

³⁰ Son aquellos negros esclavizados que se rebelaron y se refugiaron en los palenques para huir de la opresión del colonizador. En el *Diccionario Folclórico Colombiano*, de Enrique Aragón Farkas, “son los descendientes de pobladores de San Basilio de Palenque que desde el siglo XVIII gestaron un movimiento contra la esclavitud. (2018: 1144)

³¹ Grupo étnico negroafricano perteneciente a los países como Mali, Guinea y Senegal. En Colombia, es considerado como un mito tradicional folclórico muy presente en Bogotá y la Costa Caribe. Además, hay un pequeño pueblo presente en el departamento de Bolívar que lleva el mismo nombre.

³² Nombres de los esclavos procedentes de la zona yoruba. (Nigeria)

El mismo interés por la herencia cultural también se aprecia en el poema “soy marimba³³, guasá³⁴ y tambor”:

Siento el resonar de los tambores
 Africa...africa corre por mis venas...
 marimba, guasa y tambor.
 Soy herencia de mandinga
 Soy selva,
 río
 montaña y manglar.
 Soy America...
 America teñida de ancestros
 soy bunde, soy currulao
 mackerule y abozao
 contradanza,
 soy bambuco
 cumbia, andalere, pango,
 bullerengue y mapalé;
 soy puya y patacoré;
 soy alabao y chigualo
 soy marimba, guasá y tambor...
 juga, juego, juga, arrullo, arullá
 Caramba, caramba, caracumbé
 y «**la bámbara negra yo la sé**”
 pero bailando aprenderé

Soy poeta de mar, cantora de luchas
 sirena enarenada; hilero y remanso
 arrecife y coral;
 vocablos de mis abuelos:
 Chapa maita...chapa
 Veayne!...mi gente, veayne;
 Choj!
 Ñanguita, ñanguita pue...
 Vijte mana Pajcuala?
 Achica la “pang
 Panga el cachin.

(Valencia Córdoba, 2001, p.11-12)

El sujeto poemático, mediante esta serie de metáforas y de personificación nos hace viajar entre “África” y “América”³⁵. En efecto, el hablante lírico afirma su pertenencia a África a

³³ Según el *Diccionario folclórico colombiano* (2018), es una palabra “Originada de África, es un xilófono rustico cuya base o mesa de guadua o madera fuerte (tangare o cuanguari) puede ir suspendido del techo o vegas, por medio de sogas o colocada sobre patas. La marimba hace parte fundamental de la Orquesta típica del sur del Litoral Pacífico y esta aculturada entre las comunidades negras de esta región” (p.997)

³⁴ El mismo Diccionario lo define como un “Instrumento musical idiófono de sacudimiento, similar en su concepto construcción e interpretación al chucho o alfandoque. Es característico del contexto musical de la región Centro y Sur del Litoral Pacífico. Se utiliza en los conjuntos de marimba y sobre todo en la interpretación del currulao y sus variantes, y en las ceremonias sacras denominadas arrullos” (p.786)

³⁵ América y África en cuanto referentes geográficos e historiográficos se convierten, según dice José Jesús Rojas López en “depositarios de memorias, espacios de recuerdos que confieren sentimientos de arraigo y pertenencia a sus pobladores” (Rojas López, p446). Esto se aprecia en la producción de Valencia Córdoba en la

través de signos como “África...África corre por mis venas”, “soy herencia de mandinga”, “soy selva”, “río”, “montaña” y “manglar”. A través de estas metáforas, el hablante lírico expresa el orgullo de su pertenencia a África. La recurrencia de la forma “soy”, dieciséis veces para ser precisos, atestigua de este vínculo. Además, el signo “tambor” (4 veces) en sus diferentes variantes, funciona como un símbolo de África. En efecto, el tambor es un instrumento musical, pero también un medio comunicación. En este sentido, puede servir para el baile tradicional, para anunciar según los casos, una buena o mala noticia. Al compararse a un tambor, el sujeto poemático exalta esta identidad y se enorgullece de ella. Además, la incorporación del vocablo (Chapa maita...chapa /Veanve! ...mi gente, veanve; /Choj! /Ñanguita, ñanguita pue.../Vijte mana Pajcuala? / Achica la “pang/ Panga el cachin), así como la presencia de palabras de origen africano y coloquial, traduce su expresión cultural y crea en el poema una musicalidad y un ritmo que nos traslada en este imaginario territorial. Esta mezcla en el lenguaje también puede traducir una cierta rebeldía ante un canon literario y una forma de tener un gran número de audiencia. Es una escritura de apropiación y exaltación cultural.

El sujeto poemático sigue su descripción y nos lleva esta vez, a América. “Soy América” nos revela que el *yo* lírico también tiene una herencia americana. Esta vez, las evocaciones enumeradas apuntan a América: se compara al “bunde”, “currulao³⁶”, “mackerulé³⁷”, “abozao³⁸”, “cumbia³⁹”, “andarelé⁴⁰”, “pango⁴¹”, “bullerenge⁴²”, “mapelé”,

medida en que quiere celebrar la cultura afrocolombiana y exhibir la fortaleza de los ancestros (Mercedes Jaramillo 2015: 202). Se puede probar con la facilidad que tiene la autora para combinar elementos culturales africanos con los americanos.

³⁶ . Según el *Diccionario Folclórico Colombiano* (2018) de Luis Enrique Aragón Farkas, es “una danza patrón y ritmo madre de las comunidades negras de la zona centro y sur del Litoral Pacífico colombiano. Tonada y danza en compases de 3/4 y 6/8 del cual se derivan la gran parte de las tonadas, danzas y mojíngangas de la región”. “El currulao presenta características que sintetizan las herencias africanas de los esclavizados traídos en la época colonial, en cuya ejecución existen características de rito sacramental con fuerza ancestral y contenido mágico” (pp. 551-552).

³⁷ El Luis Enrique Aragón lo define como “una tonada mulata muy extendida, basada en la historia de Mac Duller, un negro chombo (antillano) que vivió en Andagoya dedicado a la panadería y entró en quiebra por fiar sus productos a los demás negros” (p. 960).

³⁸ En Colombia, representa para los afrocolombianos un “Ritmo, tonada y baile típico. Originado inicialmente solo para la danza y después evolucionado para la danza y el canto. Contiene evidentes supervivencias de tradición africana de sentido erótico, amoroso y sensual de pareja suelta, fuerte, rápido y de gran despliegue físico espontáneo” (Farkas, 2018, p.39).

³⁹ El diccionario precisa su providencia, (De la voz mulata *cumbé* que designa a un baile africano). Lo define como “Tonada, ritmo musical y baile típico en la zona del Litoral Atlántico que asocia melodías indígenas con ritmos africanos. Considerada la danza patrón de la costa Norte de Colombia, de ascendencia africana, con elementos de ceremonia fúnebre o erótica que la acredita como una danza ritual” (p.538).

⁴⁰ Ritmo, tonada y danza tradicional de las comunidades afrodescendientes con características asociadas a raíces africanas” (2018: 106).

⁴¹ Es un “Toque mágico de marimba”. (p.1158)

⁴² Es según Farkas (2018), un “Baile cantado, tonada y danza mulata del occidente y centro del Litoral Atlántico, originado en las mujeres, que por determinada situación o estado (embarazo, vejez, etc.) se les dificultaba su

“patacore⁴³”, “bambuco⁴⁴”, “puya⁴⁵” que son danzas tradicionales que acompañan la marimba, la guasa y el tambor. Según Solène Retourné (2019), el compromiso de María Elcina Valencia Córdoba se ve en « la celebración, la valoración y la perpetuación de las tradiciones orales y musicales del Litoral Pacífico, subrayando el vector social que representan para las comunidades negras» (p.169) Además, el hablante lírico nos presenta las virtudes culinarias de América. Se compara también a estos platos. “soy aguardiente de caña, / caña dulce, / chontaduro⁴⁶, / canchimalo⁴⁷ y borojó⁴⁸” (p.13) y a los rituales y tradiciones de esta parte del mundo. “soy alabao⁴⁹ y chigualo⁵⁰”. Con estos elementos, de acuerdo con Guiomar C. y Alfredo O. (2010) « Elcina es otra de las poetas que más conoce y maneja la tradición oral del Pacífico » (p.377). Esta comparación tiene como finalidad para el hablante lírico apropiarse de esta cultura americana, exaltarla e identificarse con ella. La exaltación de esta cultura se manifiesta también en el poema con un léxico que el hablante lírico llama “vocablos de mis ancestros”. Según Mercedes Jaramillo (2015), el poeta utiliza estos vocablos para « registrarlos de forma consciente en la cultura letrada y crea un contrapunto entre lo oral y lo literario, entre lo popular y lo culto, y reivindica con acierto el valor de la cultura oral de los abuelos» (p.200). Observamos que el hablante lírico nos hace viajar de África a

participación en las fiestas y carnavales. Es uno de los ritmos más representativos de la tradición afrocolombiana” (p.261).

⁴³ Según el mismo diccionario, es una “Variada cantada de currulao, de motivación mágico-religioso, típica de la región costanera. Es un ritmo rápido que mantiene una identidad rítmica con la tonada patrón del Litoral” (p.1180).

⁴⁴ El Diccionario Folclórico lo define como un “Ritmo y tonada musical mestizo que se constituye en la más importante expresión musical y coreográfico de la Zona Andina. De origen no bien establecido, es probablemente el resultado de la amalgama de ritmos españoles, africanos e indígenas en una conjunción de ritmos terciarios (3/4) y binarios (6/8) que durante siglos XVIII y XIX tuvo una importante dispersión en toda la nación a excepción de las regiones de los Llanos Orientales y la Amazonia. (p.193)

⁴⁵ Según Enrique Aragón Farkas (2018) “Aires musical y baile extendido en el Litoral, como expresión regional de ambiente fiestero. Su ritmo es de 6/8 y se baila en parejas sueltas, generalmente carente de coreografía predefinida” (p.1294). También es una variedad criolla del maíz o una herida causada con un arma punzante (p.1295).

⁴⁶ Se define en el mismo diccionario como “un fruto de la palma de chonta. Es basa alimenticia de las comunidades negras e indígenas de las selvas del Pacífico y la Amazonia. Se les atribuyen propiedades afrodisíacas” (p. 427)

⁴⁷ Una forma de pescado. Literalmente se puede traducir por “pescado de agua dulce”.

⁴⁸ Es un “Árbol frutal de clima cálido. Fruto de este árbol. Normalmente del tamaño de un puño, es carnoso, medicinal y refrescante. Se consume principalmente en forma de bebidas, jugos, sorbetes, postres, almíbares y amasijos” (p.243).

⁴⁹ Se define como un “Canto religioso mulato, “a capella” variante popular y sincretismo de los antiguos cantos gregorianos y afroamericanos, de exaltación religiosa o de alabanza dedicados a los santos y enseñados a los negros por los misioneros y que conservan su vigencia en la región del Pacífico colombiano” (p. 79).

⁵⁰ Es una ceremonia fúnebre de un niño menor de siete años con música y cantadoras. Se despide al difunto con los cantos alegres, bailes al ritmo de la música afrodescendiente tradicional de la región del Pacífico colombiano. También llamado Bunde o Gualí, Enrique Aragón (2018) la define como “una ceremonia de juegos y de cantos que tiene lugar cada noche de velación del cadáver de un niño o angelito. La manifestación general es de alegría ya que se cree que los angelitos van directamente al cielo” (p.403). El instrumento empleado en su ejecución se restringe a la marimba de chonta, los cununos macho y hembra, los bombos macho y hembra, el redoblante y los guasás (Elizabeth Diaz Olivar, 2014, p.18).

América a través de instrumentos tradicionales que crea en el poema una musicalidad al ritmo del tambor. La asociación lírica de elementos de procedencia africana y americana expresa la doble identidad del hablante lírico. La exploración de los signos nos ha conducido a las prácticas culturales afrocolombianas, precisamente de la región del Pacífico, pasando por las danzas, la comida, los instrumentos musicales, hasta los vocablos. Puede decirse que el sujeto poemático viene de esta región y quiere al mismo tiempo exaltar la diversidad cultural afrocolombiana. Desde el título del poema, ya vemos esta mezcla de culturas. En efecto, el verso “soy marimba, guasá y tambor”, sugiere una simbiosis cultural en la que, la “marimba” y la “guasá” se refieren a la región del Pacífico colombiano mientras que el “tambor”, apunta más bien a África. Además, el poema se cierra con “marimba, guasá y tambor, símbolo de la importancia que estos instrumentos tienen para el sujeto poemático. En definitiva, observamos que el mundo africano “idealizado” e “imposible de recobrar”, que se opone al presente en la Colombia “profunda” y “real” permite a los afrocolombianos de mantener una memoria viva de su paraíso “perdido”. (Jaramillo, 188). La poetisa recrea en el espacio lírico este “paraíso” para mejor expresar su afrocolombianidad. El deseo del hablante lírico de asumir su herencia negroafricana se nota también en el poema “El último suspiro”:

Ahora que ya sé tocar
la marimba y el cununo...
podré descansar en paz.
Me perderé como el humo
buscando la inmensidad.
Le diré a mi Dios que venga
al Pacífico a mirar
cómo se vive el folclor
y nos ayude a salvar.

Entonces todos los negros
Nos vamos de fiesta
con sombreros, con pañuelos
y la negra con su pollera.

Entonces habrá en los cuadros
muchos angelitos negros,
vírgenes y miles santos
negritos hasta el cabello

(Valencia Córdoba, 1993, p.79)

El título resulta significativo no solo por su contenido, sino también porque cierra la obra *Todos ...* (1993). En cuanto tal, puede significar el fin de una lucha o de un combate, o un descanso después de una larga lucha o un duro trabajo. En esta composición, vemos a un hablante lírico para quien la exaltación y la expresión identitaria es importante, e incluso vital. La alusión a la “marimba”, y el “cununo” aquí enfatiza la condición ineluctable que el personaje poemático debe cumplir antes de su muerte. El “humo” con el que compara su

muerte es también una evocación de la herencia negroafricana. En efecto, según las creencias de negroafricanas, los muertos siguen viviendo entre nosotros, solo se hacen invisibles. En este contexto, tal como afirma Jacques Barou (2010), «la muerte se convierte en el último rito de pasaje-transición, el punto culminante de una ascensión prestigiosa. A través de ella se pasa del estadio de anciano, concebido ya como extremadamente gratificante, al de antepasado, en el que se alcanza la cuna del prestigio» (p.127). Así, cuando el sujeto poemático dice que “Me perderé como el humo / buscando la inmensidad”, es otra manera de alabar su herencia negroafricana. Ni siquiera la muerte será un freno a la exaltación de la identidad. El deíctico temporal “ahora”, subraya todo un proceso de aprendizaje en el cual el sujeto poemático se ha ido fortaleciendo y acumulando experiencia durante mucho tiempo sobre la práctica de estos instrumentos. El “ahora” marca el fin de este aprendizaje.

El hablante lírico hace una mención de “Dios”. Esta alusión a la divinidad es una llamada a la ayuda para que la práctica del folclor negro africano sea universal. Sigue presentándonos algunos elementos culturales propios a los negros: “sombrosos”, “pañuelo”, “pollera”, “fiesta” que traducen la identidad propia de los negros en el “Pacífico”. La llamada a Dios es para facilitar la práctica de este folclor, su aceptación y valoración en la sociedad. Puede también sugerir la incapacidad del hombre de poder resolver solo este problema. Esta composición tiene quizá un valor utópico frente al porvenir de la raza negra. Sueña con el reconocimiento, la aceptación y la valoración de los negros afrodescendientes. El sujeto poemático tiene la esperanza de que un día, los negros se convierten en maestros del mundo. Además, la recurrencia de los verbos en futuro: “podré”, “perderé”, “diré”, “habrá” refuerza esta utopía. Por eso, el hablante lírico quiere ver a “angelitos negros”, “santos negritos” como resultado de un equilibrio entre los seres humanos. Notamos que la exaltación de su cultura conlleva su preocupación por la raza negra, y, por consiguiente, los afrodescendientes.

En resumen, el análisis de los textos nos ha permitido constatar que, en la mayoría de los poemas, predomina el protagonismo femenino. Si en algunos poemas su presencia es explícita, en otros en cambio, actúa de forma implícita. Podemos concluir que el *yo* lírico se identifica con la autora misma, María Elcina Valencia Córdoba. La apropiación del protagonismo por la autora nos deja entender que ella quiere plasmar a través de su propia experiencia su cosmovisión. Además, observamos que las dos obras desarrollan temáticas relacionadas con el problema de la mujer, a la expresión del mestizaje cultural y la exaltación de territorio. Un territorio rodeado por el mar, el río, los montes, rico en elementos culturales como el folclor, la música, la danza y la comida. Los elementos analizados nos permiten decir

que la autora viene de Colombia, precisamente de la región del Pacífico; que es fruto de un proceso de hibridación; que defiende los derechos de la mujer; que denuncia las injusticias y que ama su territorio con sus prácticas y expresiones culturales. Como tal, se puede subdividir nuestro corpus en cuatro grandes ejes temáticos: la mujer, el territorio, las desigualdades sociales y la expresión de la herencia del mestizaje.

**CAPÍTULO IV: LECTURAS HISTORIOGRÁFICA E
IDEOLÓGICA DE LA POÉTICA SOCIAL DE MARÍA
ELCINA VALENCIA CÓRDOBA.**

En el capítulo anterior, se ha tratado de identificar y analizar desde el punto de vista de la inmanencia textual, las diferentes figuraciones que nutren el discurso social de María Elcina Valencia Córdoba. Nuestro análisis, nos ha permitido identificar las figuraciones que representan la mujer como víctima. La mujer es víctima de los comportamientos de los hombres y de sus actuaciones. Además, esta victimización termina resultándole contra productiva, en la medida en que, su propia actuación y comportamientos son la causa de su infelicidad. También, hemos identificado el motivo de la denuncia y de la combatividad. La actitud combatiente del hablante lírico se manifiesta en su denuncia de los males de su entorno social (la corrupción, el robo, la mala gobernanza, las discriminaciones, el racismo) y la defender de los necesitados y de los oprimidos. Otro rasgo destacado es la conciencia de la territorialidad que hace del Pacífico un espacio principalmente eufórico, donde se puede disfrutar de la naturaleza (mares, flores, ríos, fauna), y de las prácticas culturales e identitarias (las danzas, la comida, los ritos y rituales, la música). Además, este territorio representa para el sujeto poemático un espacio de reconstrucción y de expresión de su identidad. La última figuración que hemos encontrado atañe a la de la herencia africana. A partir de los diferentes signos que hacen alusión a África, nos hemos dado cuenta de que el sujeto poemático expresa y exalta su herencia africana al mismo tiempo que la de su región, el Pacífico. Esta asociación nos ha dejado pensar en la hibridez cultural e identitaria del sujeto poemático.

El presente capítulo pretende ser más abierto que los precedentes, en la medida en que trataremos de destacar las ideologías que se esconden tras esta poética social. Por los imperativos de semejante lectura ideológica, recurrimos a los datos historiográficos. Nuestra intención es de justificar el porqué de la preocupación por la mujer y el valor de este discurso sobre la población femenina afrocolombiana, en particular y colombiana en general. ¿Por qué hablar de territorio? ¿qué representan el Pacífico y la identidad para la comunidad negra afrocolombiana? Procuramos elucidar la elección de estas temáticas precisas y para qué impacto en la sociedad colombiana. Vamos a subrayar una serie de condicionamientos ideológicos que parecen presidir la escritura de María Elcina Valencia Córdoba, conformando así una obra eminentemente social. En primer lugar, surge de análisis de su obra una poética de signo feminista.

IV.1 Una poética feminista

La obra literaria escrita por una mujer y sobre todo una afrodescendiente tiende a enfatizar las problemáticas feministas. A pesar que el feminismo en el área latinoamericano

no conoce un gran auge por su invisibilidad frente al feminismo europeo, la rara presencia de este feminismo se hace evidente en algunas obras. El feminismo en las Américas o el afrofeminismo se elabora en una perspectiva de contra discurso frente al feminismo eurocéntrico. Cada vez más, se ve a autores afrodescendientes que luchan por los derechos de las mujeres afro exponiendo las verdaderas dificultades que estas últimas tienen, que no solo se limitan al problema de género. En efecto, el feminismo Latinoamericano es diferente del europeo ya que los problemas de las mujeres latinoamericanas son diferentes. Dentro de este espacio femenino latinoamericano, notamos disparidades. Así, por ejemplo, las mujeres blancas desprecian al feminismo afro, lo cual resulta contradictorio. Así, va a nacer en América Latina un feminismo llamado *feminismo otro o feminismo decolonial*⁵¹ como respuesta al feminismo blanco universalizado y eurocéntrico. Este feminismo alternativo se centra en los problemas de las mujeres negras que van mucho más allá de los problemas de género. La socióloga Betty Ruth Lozano (2010) en este sentido, argumenta que “para las mujeres negras, su derecho como tales están inextricablemente ligados a la defensa del territorio y la naturaleza como posibilidades de la reproducción de la vida y de la comunidad” (p.22). Asimismo, este feminismo se fundamenta en la búsqueda de reconocimiento de la mujer negra, de la denuncia de las vicisitudes vinculadas con su estatus de mujer y de personas de raza negra. En el mismo sentido, según Francesca Gargallo (2006)

El repudio a los cánones patriarcales, por lo tanto, no debía servir para dialogar con el mundo de los hombres ni para reclamarle algo, sino para reflexionar sobre la acción feminista, reconocer la diferencia entre mujeres como algo que sustenta la libertad y no impone la desigualdad: un derecho y una perspectiva política. Con esto socavaban una utopía feminista fundamental: la identidad de las mujeres feministas, la posibilidad de mirarse una en el espejo de la otra. Construían el derecho a la diferencia, primero desde una diferencia con respecto al sistema de dominación patriarcal y, en un segundo momento, ofrecían a las mujeres la legitimidad de sus individualidades y la posibilidad de unirse alrededor de la construcción de un derecho sexuado que tomara en cuenta las necesidades de ambos sexos, ninguno de los dos supeditado al otro; una economía no financiera ni especulativa, sino de intercambios múltiples, de colaboración con el medio ambiente y entre las personas y los pueblos; una ética no normativa, de colaboración, un juego de libertades que se reconocen y respetan y una organización política vocera y no instructora. (PP. 136-137)

⁵¹ El feminismo decolonial viene para realizar una crítica severa del feminismo occidental porque se ha centrado en el patriarcado y en el androcentrismo como única vía de dominación hacia las mujeres olvidando otros factores más complejos como la pobreza, la etnicidad, la ecología. Además, el feminismo occidental ha universalizado los problemas de la mujer olvidando que la realidad de las mujeres indígenas, afrodescendientes, negra, lesbianas, campesinas es diferente de la suya. Es la razón por la cual, el feminismo decolonial milita por la resolución de los problemas tales como el racismo, las discriminaciones, etc.

En otras palabras, no se trata de la reivindicación de la igualdad de género tal como lo percibe el feminismo colonial, sino de la reconstrucción de la historia de la mujer negra que ha sido construida por el feminismo eurocéntrico. Se trata de “renovar el imaginario del ser mujer por parte de una colectividad femenina que supone la voluntad de querer revisarse en la historia, por el deseo de saber si existe una posibilidad de autodefinirse como mujeres, y por el deseo complementario de saberse proponer como miembro de pleno derecho de la comunidad humana” (2006, p.161). Este feminismo parece haber recalado en la conciencia social de Elcina Valencia. En su obra, encontramos rasgos de la problemática afrofeminista en el espacio colombiano.

En Colombia, ni la abolición de la esclavitud (1851), ni el reconocimiento de los afrocolombianos como grupo étnico (ley 70 de 1993), redujeron la mirada racista hacia los afrodescendientes en general y las mujeres en particular. En este contexto, “cambiar negro por afro no ha generado el respeto y el reconocimiento a los cuales consideramos tenemos derecho, se ha cambiado una palabra, pero el imaginario, la sensibilidad o *espiritualidad* de este mundo moderno ha seguido intacta” (Ruth Lozano, 2010b, p.4). La mujer afrodescendiente es la que más sufre esta discriminación, por ser mujer, negra, pobre y desplazada. Esto es particularmente notario en un país como Colombia. Como explica, Ruth Lozano “la identidad de las mujeres negras colombianas está definida por el hecho de ser negras, en una sociedad mestiza discriminadora; pobres en una sociedad de clases; y mujer, en una sociedad patriarcal” (Lozano, 2010b, p.136). La estudiosa añade que “nacer mujer negra en la sociedad colombiana determina un futuro de negación de derechos, desvalorización y subordinación” (p.138). Según el censo de 2005, las mujeres negras representan 51% de la población negra contra 49% de hombres (PNUD, 2010)⁵². Traídas a pesar suyo a las Américas, como se sabe, desde la trata negrera, las mujeres negras han sido reducidas a formas domésticas y agrícolas y a una explotación sexual. Se ha configurado así una mirada reductora y despectiva que ha persistido durante la colonia hasta nuestros días. En efecto, se sigue viendo a la mujer negra como objeto de erotismo tanto en su pareja como en el resto de la sociedad. Por ejemplo, al nivel familiar, la mujer tiene como trabajo parir y cuidar a los niños. Y cuando tiene que trabajar afuera, es como doméstica contra una débil remuneración y corriendo el riesgo de sufrir el acoso sexual en el empleo. Las mujeres negras tienen dificultades para encontrar un trabajo a causa de unas discriminaciones, que niegan algunas tareas a las mujeres, la disparidad salarial, la asimetría del tiempo de trabajo.

⁵² Datos recuperados en el Congreso Político Nacional del Pueblo Negro-Afrocolombiano-Raizales y Palenquero. Santiago de Cali, Julio 31 de 2021.

La sexualidad de la mujer en general y particularmente de la negra afrocolombiana se ha convertido en estereotipo. Así, se las reconocen como mujeres sexualmente activas cuyo rol es la reproducción. Las mujeres negras “son percibidas como ardientes, más arrechas, buenas para la cama” (Ruth Lozano, 2016, p.256). Una ideología preconizada en la época colonial donde las negras sirvieron como herramientas de reproducción, con vistas a aumentar la mano obrera. El cuerpo de la mujer negra no se ve, por tanto, como un fenómeno biológico, sino como instrumento al servicio de los deseos y de la reproducción. De ahí, nace una crítica del rol supuestamente natural de la mujer. Si la mujer decide parir, será porque lo quiere y no porque, un colectivo social ha dicho que su rol es parir. La maternidad no debe ser un pretexto para encerrar a la mujer en el hogar. Su sexualidad no debe ser tomada como objeto para la satisfacción de los hombres (negros como blancos). La poetisa quiere, a partir de su texto, llamar la atención sobre el sitio de la mujer en el hogar. Si el matrimonio solo se limita a satisfacer los deseos del marido, a parir y a cuidar la casa, entonces, no vale la pena casarse.

La discriminación y la victimización de la mujer negra no solo se limitan al universo domestico como ya lo hemos mencionado. Ocurre también en el ámbito laboral. Su morfología y su color, suscitan a menudo abusos sexuales por parte de sus patrones, quienes no la da ninguna consideración humana. Y como si fuera poco, la inserción en el trabajo resulta difícil. Incluso en los casos en que encuentra, suelen ser empleos subalternos como puestos de domésticas, vendedoras ambulantes, etc. Los cargos de decisión, de administración o de poder les son negado por su discriminación racial. De ahí, su extrema pobreza, ya que, las tareas efectuadas no les permiten cuidar a sus familias. La Comisión Económica para América Latina (CEPAL) (2020) considera que “los patrones culturales patriarcales y la tradicional división sexual del trabajo constituyen obstáculos para la inserción laboral y la autonomía de las mujeres, al asignarlas una sobrecarga de trabajo doméstico y de cuidados no remunerado” (p.181). Esta situación incrementa su pobreza y su poca integración en las esferas de decisión. Para mejorar la condición salarial de la mujer, Morena María del Mar (2015) sugiere que el Estado empiece a “promover políticas más inclusivas que orientadas hacia las necesidades de estas mujeres, les garantice mejores servicios que les permita desarrollar su potencial” (p.122). Esto pasará por el reconocimiento de la capacidad de la mujer a hacer casi todo tipo de trabajo, trascender la visión estereotipada de la mujer como ser débil, crear plataformas de formación para mujeres afrocolombianas deseadas de ejercer en cualquier dominio, darles las oportunidades para la ejecución de las diferentes tareas.

La mujer negra afrocolombiana, principalmente de la región del Pacífico es pobre, discriminada, desplazada, analfabeta, sometida y atrasada. En términos de Ruth Lozano, las mujeres negras en el contexto colombiano, “padecen de iniquidad de género, empobrecimiento histórico, desplazamiento forzado, discriminación y racismo” (Lozano, 2010a, p.8). Por eso, es importante que ellas emprenden una autonomía tanto física, económica como decisivo. Entendemos por autonomía física el hecho de que la mujer sea dueña de su cuerpo y sobre todo que lo valore. La CEPAL (2016) recalca a este respecto “los derechos reproductivos y sexuales [...], la libertad y la autonomía sobre sus cuerpos, en cuanto territorio personal y privado” (p.88). Y por autonomía económica, hacemos alusión a la productividad. Para la CEPAL, esto se entiende como “un pilar fundamental de la autonomía de las mujeres y, por definición, requiere que perciban ingresos que les permitan superar la pobreza [...], participar de manera activa en la vida social y política y dedicarse a sus seres queridos sin que ello se transforme en una barrera para el logro de sus propias aspiraciones” (p.39). La autonomía en la toma de decisión se refiere a la plena participación en las decisiones que afectan la vida de las mujeres en particular y de la sociedad en general. Como lo reconoce Lozano (2010a), “las mujeres negras han tenido desde siempre un liderazgo “natural” en sus comunidades como parteras, comadronas, cantadores, médicos tradicionales” (p.20). Para ella, “las mujeres son las que van al río a lavar, las que preparan alimentos, las que se ocupan de los niños y niñas, las que recogen agua, las que se ocupan de la huerta casera. Van al monte, son agrícolas, saben navegar en potrillo” (Ruth Lozano, 2016, p.162). En este contexto, la mujer negra debe despertar esta conciencia del liderazgo para poder afirmarse y tomar decisiones en una sociedad que ha sido estructurado por el sistema patriarcal. La poetisa Valencia Córdoba (2001) lo subraya en el siguiente fragmento del poema “Liderazgo” del libro *Rutas de autonomía...*

Yo soy mujer que en las luchas
nunca vende su conciencia
y en cuestión de liderazgo
sí tengo autosuficiencia

El sujeto poético aquí se auto presenta como un modelo para todas las mujeres negras. Invita a una mayor participación de las mujeres en asuntos políticos. Según el hablante lírico, la mujer puede ser una buena dirigente, un buen líder. Parece ser una visión utópica, ya que, sueña con instaurarse en una sociedad como la colombiana donde el racismo sigue vigente, y donde la mujer está todavía de reconocimiento. En este contexto, se ha notado en estos últimos años, movimientos de mujeres negras, asociaciones, y grupos cuyo objetivo es

favorecer la plena integración de la mujer y acabar con las discriminaciones. Pensamos, por ejemplo, en la Red de Mujeres Negras del Pacífico (1992) que es una “organización pensada y propuesta por sus integrantes para la búsqueda de soluciones a los problemas que afectan a la comunidad negra en general y en particular a las mujeres y a lo que las identifica: su triple discriminación como mujeres, negras y pobres” (Doris Lamus, 2008, pp.244-245). También pensamos en la Red Departamental de Mujeres Chocoanas (1992) cuyo objetivo es defender a las mujeres negras desde el género y sus derechos y actuación en los espacios públicos (Lamus, 2012, p.83). Entre sus líderes, podemos citar a Nimia Teresa Vargas Cuestas y Teresa Marina Ochoa Palacios. El Proceso de Comunidades Negras (PCN) y la Asociación de Afrocolombianos Desplazados (AFRODES) son organizaciones mixtas que a su vez favorecieron debates sobre temas de género al interior de las diferentes organizaciones. Según el juicio de Doris Lamus (2012), la AFRODES (1999) “es una respuesta organizativa al fenómeno de desplazamiento forzado de las comunidades afrocolombianos de sus territorios ancestrales por parte de los actores armados” (p.88). Su objetivo es restablecer los desplazados a sus territorios colectivos. Otra organización que merece mención es la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas “Kambiri” (2000). Se elabora alrededor de un colectivo de mujeres afrocolombianas que busca “proporcionar los derechos humanos, contribuir en la reafirmación del compromiso étnico y de género, en la recuperación de la memoria oral; en la formación y capacitación de las mujeres.” (p.99). Es una organización creativa que se apoya en las prácticas tradicionales como las danzas, las músicas, los talleres de tejido, entre otros, para integrar la mujer en la sociedad. Lo mismo diremos de organizaciones como la Ruta Pacífica, la Sisma Mujer, la Corporación Casa de la Mujer, Mesa Nacional de Mujeres Negras/Afrocolombianas/ Raizales y Palenqueras, la Afrolíder, etc. Todas estas organizaciones militan por la integración y la felicidad de la mujer afrodescendiente mediante formas de protesta contra cualquier discriminación, la preparación de esta mujer en la toma de decisión en el sector público/político por medio de la educación y la cultura. Esto será su participación en la creación de la nación colombiana. En este sentido, José Enrique García Rincón (2019), piensa que el aporte de los afrocolombianos en las músicas nacionales, en la convivencia pacífica, en la conservación de la naturaleza es innegable, así como su contribución en el ámbito político, económico y social (p.6). No obstante, si la aportación de la mujer negra es importante, ahora es primordial que se les de su sitio en la sociedad en cuanto persona capaz de aportar transformaciones, y no solo como persona racialmente marcada por la incapacidad y la subalternidad.

A partir de lo que precede, podemos decir que Valencia Córdoba es una feminista tanto de la igualdad como de la diferencia. Pensamos que milita por la igualdad en la medida en que favorece la apertura de las mujeres en esferas públicas sin negar, por lo tanto, su rol de esposa. Para ella, la mujer debe ser considerada tanto como madre y como mujer activa socialmente. Por eso, milita por una reconstitución del espacio de la mujer, una resignificación y una recontextualización de su valor y de su rol. En el contexto colombiano ya descrito, la preocupación de la mujer afrodescendiente es inseparable de las problemáticas de su reconocimiento y de su integración social, político y cultural. El feminismo de la diferencia se aprecia en Valencia Córdoba por el hecho de que, no rechaza al hombre. Evoca las actitudes que pueden herir a las mujeres, pero, sin descartar el poder biológico del hombre. Para ella, tanto el hombre como la mujer debe tener las mismas oportunidades, de trabajo o de toma de decisión, sin que éstas dependan del sexo. Hombres y mujeres pueden actuar juntos para el funcionamiento de la sociedad. Las diferencias de sexuales no deben ser un motivo de discriminación, sino una fuerza de integración social. La iniciativa de la escuela Tradelpa, a la que volveremos después, demuestra esta visión inclusiva del feminismo de Valencia Córdoba. En efecto, la escuela incluye tanto a los hombres, niños, niñas como mujeres afrocolombianas para la promoción de su cultura y de su tradición. Otro polo de su poética social es su interés territorial.

IV.2 Territorialidad y sincretismo cultural como medio de reivindicación.

Para Odile Hoffman (2007), el territorio es “un espacio de poder y de administración al mismo tiempo que espacio de apropiaciones y de prácticas culturales (p.218). En este contexto, el territorio y la cultura son dos medios fundamentales de expresión identitaria de los afrocolombianos del Pacífico. Víctimas silenciadas de la esclavitud, lo único que les queda es la tradición oral, herencia de sus ancestros negros. Invisibilizados en una sociedad discriminadora, los afrocolombianos buscan medios para integrarse en ella. Una de las posibilidades es tener un territorio propio donde pueden expresarse libremente. A este propósito, la ley 70 de 1993 ofrece a las comunidades negras de Colombia, algunos derechos al territorio. De acuerdo con Odile Hoffmann (2007), “el territorio es el fundamento de la identidad negra colombiana (p.216). En la misma perspectiva, Natalia Bocanumenth Echeverri (2016) piensa que “el territorio, más que un espacio físico es para estas comunidades el sustento material de su cultura, de sus representaciones simbólicas de la vida”

(p.16). Teniendo en cuenta este punto de vista de Bocanumenth, observamos que “territorio” y “cultura” no pueden ser considerados totalmente dissociables. Uno (territorio) facilita y permite la expresión del otro (cultura). Para ver esta relación intrínseca, tomamos como ejemplo la región del Pacífico, donde se encuentra la mayor parte de la población negra del país y donde la expresión cultural es más significativa. También, nos interesa el Pacífico porque es la región que la autora desarrolla más en sus textos.

IV.2.1 El Pacífico colombiano

Para Odile Hoffmann (2007), “El espacio geográfico del Pacífico es concebida como la cuña de la comunidad negra contemporánea, el espacio de creación de una cultura propia, lejos de los esclavistas y de los blancos (p.216). En otras palabras, la región del Pacífico no solo representa para los afrocolombianos una vivienda, sino que simboliza un medio de resistencia frente a la opresión y discriminación mediante la expresión de su cultural. Funciona en este contexto como los “palenques” que durante la esclavitud sirvieron de refugio para los negros esclavizados. Es el mismo interés que tiene nuestra autora al focalizarse en esta región del país.

El Pacífico colombiano está compuesto por los departamentos de Cauca, Valle del Cauca, Chocó y Nariño. Limita al Norte por Panamá, al Sur por Ecuador, al Occidente por Océano Pacífico y al Oriente por las Andes. También, es conocido como una región rica en biodiversidad y en pluviosidad, en diversidad étnica y cultural donde vive mayoritariamente la población afrocolombiana (90%). También se la reconoce como una región de fuertes conflictos armados y de desplazamiento forzados y una economía pobre. Tiene un clima tropical húmedo y monzónico, de ahí, la presencia del mar, de los ríos y playas. La autora nos hace descubrir esta diversidad mediante poemas como “Recordando el mar”. También tenemos el poema “Geografía en versos” “...y me voy metiendo al río, / ya saboreando sus aguas; / me meto por Ajicito / donde esta una linda playa...” (p.71) del libro *Todos somos...* (1993). Como lo hemos notado en el capítulo anterior, el predominio de los elementos marinos se evidencia en casi todos sus poemas. En efecto, la presencia del mar no es una simple presentación de esta región, si tenemos en cuenta su población afro. En el imaginario colectivo o quizá en el inconsciente afro, el mar representa la posibilidad de un potencial retorno a África que les fue arrebatado durante la esclavitud. Así, la exaltación del mar es una vía para reconectarse con sus ancestros esclavizados, ya que, por el mar llegaron y por el mar

han de volver a encontrarse de nuevo con su África soñada. El “mar” funciona en este contexto como espacio de movilidad reversible entre el continente africano y Colombia.

La alusión a África⁵³ en las obras de los escritores afrodescendientes en general y afrocolombianos en particular representa la fuente de su herencia. De acuerdo con Claudio Mosquera, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann (2002), “La presencia de África en las nacientes repúblicas americanas tiene una impronta indeleble en los procesos de mestizaje biológico y cultural” (p.14). En otros términos, el continente africano es la materia prima sin la cual será imposible hablar de los afrodescendientes en las Américas. Este mestizaje tiene su origen en la esclavitud, la trata negrera y la colonización. Tomando en cuenta el hecho de que, la reciente generación no ha sufrido la esclavitud, ni siquiera viajó algún día a África, la descripción que ella hace de este continente proviene de los relatos de sus antepasados. Según el juicio de Peter Wade (2002), los años 80 fueron marcados por una falta de consideración de la noción de África en el imaginario colectivo afrocolombiano, pero al finalizar los años 90, el continente negro cobra una mayor importancia y gana en visibilidad pública (p.249). En la misma perspectiva, Kalulambi Pongo Martin (2005) argumenta que África como “idea” y como “concepto” queda desconocida en Colombia pública y académicamente. Según él, África “es percibida como un inmenso recipiente exóticos y tópicos culturales, y también de catástrofes de toda clase” (p.49). Entendemos con esta aclaración que los conocimientos que los afrocolombianos tienen de África son el resultado de los informes, relatos provenientes de otras fuentes. Cuando el hablante lírico del poema “Soy marimba, guasa y tambor” del libro *Rutas de autonomía...* (2001) afirma “Siento el resonar de los tambores / África...África corre por mis venas... / marimba, guasa y tambor. / Soy herencia de mandinga” (p.11), traduce su pertenencia y sobre todo su existencia que está estrechamente ligada a esta parte del mundo. Además, la mayoría de sus instrumentos musicales como la marimba o el tambor, sus tradiciones como el chigualo, sus danzas como el currulao, todos provienen de los diferentes países de África (Angola, Senegal y Congo). La música, el canto, la danza, “integrados en un complejo festivo de intensa participación colectiva, es uno de los rasgos vitales de las poblaciones de ascendencia africana” (Claudio Mosquera, 2002, p.17). Hoy representan la fuente de la identidad afrocolombiana y las prácticas culturales de Pacífico.

Los desplazamientos forzados de que es víctima esta población afrocolombiana son la consecuencia de los grupos armados, mayoritariamente y de las potencias industriales que

⁵³ Hemos integrado algunos datos sobre África en esta parte consagrada al Pacífico colombiano porque la base cultural de este territorio, así como sus organizaciones sociales tienen como origen común el continente africano.

quieren explotar los recursos naturales y mineras de esta región. Por esta razón, las comunidades negras tienen que abandonar su territorio y de mismo modo su cultura, porque, tal como lo afirma Natalia Bonacumenth (2016) “si se pierde el territorio, toda esa memoria y esos conocimientos tradicionales corren el riesgo de desaparecer, pues las nuevas generaciones no van a poder conocerlos y esos vínculos comunitarios que unían a las personas que históricamente habían coexistido en un mismo lugar pueden perderse” (p.10). Ulrich Oslender (2004) habla en este caso de “des-territorialización” (p.35) y califica el Pacífico de “geografías de terror” (p.40) a causa de la persistencia de la violencia en esta región. Por la importancia que tiene el territorio para esta comunidad, el gobierno está haciendo los esfuerzos para restituirles sus territorios perdidos y dar a estos últimos el sitio que tienen en el desarrollo sostenible de la sociedad colombiana. Esto se puede averiguar con el Decreto 4635 de 2011. En el capítulo 1, artículo 1 de este decreto, se puede leer lo siguiente:

El presente Decreto tiene como objeto establecer el marco normativo e institucional de la atención, asistencia, reparación integral y restitución de tierras y derechos de las víctimas pertenecientes a comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras en concordancia con la ley 70 de 1993, ofreciendo herramientas administrativas, judiciales y mecanismos de participación para las comunidades y sus miembros individualmente considerados sean restablecidos en sus derechos de conformidad con la constitución Nacional, los instrumentos internacionales que hacen parte del bloque de constitucionalidad, las leyes, la jurisprudencia, los principios internacionales a cerca de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de la no repetición, respetando y dignificando su cultura, existencia material, derechos ancestrales y culturales propios, así como sus derechos en tanto víctimas. (p.3)

Según este Decreto, los territorios ocupados por los afrodescendientes antes de su desplazamiento forzado deben ser restituidos. No obstante, la aplicación de este último se hace tímidamente.

Si consideramos el vínculo entre “territorio” y “cultura”, la pregunta que hacemos es la de saber si los territorios restituidos tendrán la misma carga emotiva, cultural, metafísica que al abandono forzado. Desde esta perspectiva, se puede decir que esta comunidad van recuperar sus territorios de formal material, y, tendrían que reimplantarse, reinventarse, reorganizar su tradición. Para uniformizar y garantizar una mejor gestión de los territorios en función de la pertenencia cultural, tenemos los llamados “territorios colectivos” que reúnen personas que históricamente comparten las mismas tradiciones. Los territorios colectivos son “el reconocimiento formal que hace el Estado del derecho a la propiedad que tienen las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras que han habitado tradicionalmente. Este reconocimiento se hace de manera colectiva, es decir, se reconoce una

ocupación histórica de poblaciones que tienen fuertes vínculos comunitarios y que no conciben el territorio como una mercancía para vender, sino como el lugar donde crecerán sus hijos y comparten con sus vecinos de acuerdo a sus tradiciones” (Bonacumenth, 2016, p.16). Esto permite una mejor gestión del territorio (por los consejos comunitarios encargados de administrar estos territorios) y la consolidación de los lazos identitarios entre las comunidades.

Se observa que el territorio para los afrocolombianos en general y el Pacífico en particular, es símbolo de vivienda, de memoria, de historia que permiten a su ocupante transmitir por generaciones sus conocimientos ancestrales, tradicionales y hacerlos perdura. La autora considera el Pacífico como un espacio de sosiego donde puede expresarse culturalmente. Sin embargo, la industria destruye el ecosistema y, por consiguiente, la naturaleza misma. Para aprovechar de la rica fauna y flora de este territorio, es importante que el Gobierno reduzca la explotación de los recursos naturales por las industrias. Lo cual permitirá a los afrodescendientes colombianos gozar de las virtudes del Pacífico, ya que, es el sustento de su identidad cultural.

IV.2.2 El sincretismo cultural: caso del pacífico colombiano

La cultura afrocolombiana se demarca del resto de Colombia por su sincretismo entre las creencias católicas heredadas de la esclavitud, producto de la evangelización y las convicciones tradicionales de raíces africanas. Notamos que, durante la esclavitud, los negros esclavizados tenían un “día libre” donde manifestaban su cultural mediante danzas y ritos ancestrales. El Pacífico colombiano representa la región con mayor diversidad étnica y culturales. En este sentido, Daniel Gómez López y Camilo Suárez Espinosa (2009) afirman que “la región cuenta con un envidiable contexto étnico cultural basada en la prevalencia de las comunidades negras y e indígenas que, por tradición, historia y cultura, han logrado desarrollar formas de cooperación, basadas en el concepto de familiar extensa y en la relación cultura-territorio...” (p.8). La exaltación de esta cultura favorece, por una parte, la reconexión con su pasado ancestral, y por otra, forma parte de su proceso de reconocimiento e integración. Según el Ministerio de Cultura (Colombia), “Los ritos y las tradiciones afrocolombianos condensan la resistencia ancestral de estas comunidades, la cual les permitió conservar su cultura y sus saberes ancestrales” (2010, p.10). Asimismo, los ritmos que salen de los instrumentos como la marimba, la guasa o el currulao permiten crea una musicalidad en los poemas, lo que nos lleva a la práctica de la tradición oral. En este sentido, “la

expresión oral de la población afrocolombiana, especialmente la de la región del Pacífico, abunda en picaresca como forma crítica de los poderes dominantes. Son historias que cuentan del triunfo de los débiles sobre los más fuertes, transgrede los protagonismos y actúa como conciencia social” (Ruth Lozano, 2016, p.245). Nuestra poeta se enorgullece de esta cultura, lo que se puede apreciar en poemas como “Soy marimba, guasa y tambor” y “Camino de identidad” del libro *Rutas de Autonomía...* (2001) y “El último suspiro” del libro *Todos somos...* (1993).

En la misma lógica, notamos a través de esta exaltación de la cultura, una búsqueda de reconocimiento del afrocolombiano. Tal reconocimiento será posible gracias a la abolición del racismo, a la equidad entre todos los seres humanos. La autora deja percibir este deseo en los siguientes versos: “Entonces habrá en los cuadros/ muchos angelitos negros/ vírgenes y miles santos/ negritos hasta el cabello” (Valencia Córdoba, 1993, p.79). Así, la expresión de la cultura los puede llevar al reconocimiento que buscan desde hace mucho tiempo. Asimismo, en la óptica de perdurar esta tradición negra del Pacífico, la autora junto con su sobrina María Santos Zamora, constituyen el 1 de abril de 1989 en Buenaventura, la Escuela de expresión cultural Tradelpa (Asociación Cultural Tradiciones del Pacífico). El objetivo de esta asociación es “promover la cultura a través de la participación de niños, jóvenes, docentes y comunidad en general y de estimular la creación artística de manera individual y colectiva, para incrementar los procesos de producción a partir de los saberes populares”. En una palabra, se trata de impulsar el folclor del Pacífico colombiano y en general todos los bienes y valores de la cultura a través de la danza, la música, el teatro, la poesía. Tenemos entre otros, las denominadas “casas de cultura” que son según Bernal Pedraza Andrea (2020), “organizaciones públicas o privadas, con espacios físicos, edificios, casas, salones, parques o centros de reunión- en las que las comunidades y otros grupos de interés promueven proyectos y actividades con alcance local” (p.3). Añade que “Además de la formación y la promoción de las expresiones culturales, se suelen programar actividades educativas y de inclusión social” (p.3). Esto significa que estas casas tienen como meta promover la cultura para una mejor inserción nacional, hacer de la cultura, un medio de desarrollo sostenible para la población afrocolombiana en particular y Colombia en general. En esta misma perspectiva, nuestra autora se desempeña como directora técnica de Cultura en Buenaventura, lo que muestra a suficiencia su implicación en la valoración de la cultura ancestral, cuyo reflejo se manifiesta en sus obras.

Además, se celebra cada 21 de mayo, el Día Nacional de la Afrocolombianidad, de acuerdo con la Ley 725 de 2001, que procura facilitar la integración de las comunidades negras con sus culturas e historia, luchar contra la discriminación y el racismo. Es una oportunidad para reconocer el legado ancestral de la cultura afrocolombiana y su aporte en la construcción de la nación colombiana. En este día, los afrocolombianos pueden expresar su cultura, tradiciones mediante cantos, bailes y otras ceremonias y ritos. Desafortunadamente, a pesar de este deseo de visibilizar la tradición y la cultura negras en Colombia, notamos, por una parte, la poca inserción de estos afrocolombianos en esferas de poder que limita su plena expresión, y por otra, los diferentes conflictos armados recurrentes en la zona del Pacífico en particular que favorecen los desplazamientos forzados. Según, Therese Moral (representante de ACNUR⁵⁴), “las garantías de la población afrocolombianas están seriamente minadas por el desplazamiento forzado, el confinamiento y la constante presencia de grupos armados.” (Afrodescendientes, ACNUR en Colombia). La consecuencia de estos desplazamientos es la pérdida de su hogar, el fallecimiento y la perpetua construcción y reconstrucción de su cultura en cualquier parte donde se encuentran.

Las obras de nuestra autora se inscriben en una perspectiva de apropiación del territorio y exaltación de la cultura negra. Su objetivo es hacernos disfrutar de las particularidades de su región a través de sus prácticas identitarias como las danzas, la música, la comida, los ritos y tradiciones, símbolo de su pertenencia a dos culturas: la africana y la americana. Esta doble identidad se observa en un contexto en el que prevalece el concepto de identidad en la diferencia, es decir, la idea de que las disparidades son las que fortalecen y unen. No obstante, esto parece un poco exagerado en Colombia, en la medida en que, las comunidades negras todavía están luchando para que su identidad cultural propia sea aceptada. Desde esta perspectiva, la construcción alrededor de la tradición oral, heredado de la esclavitud, y el territorio en el que viven actualmente constituye un factor importante para tal reconocimiento. Nuestra autora, a través de su obra, nos presenta una región del Pacífico rica en verdor, en expresión cultural, pero también una región pobre donde los habitantes viven esencialmente de los trabajos campestres y sujetos a proceso de desplazamiento forzado.

⁵⁴ Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.

IV.3 Una escritura militante

Nuestra poeta no solo se contenta con exponer eufóricamente el Pacífico, sino que también pinta algunos aspectos disfóricos como la pobreza, la falta de educación de la comunidad negra. En efecto, la región del Pacífico se reconoce por su extrema pobreza. La pobreza de las comunidades negras en Colombia es debida a su exclusión social y a la falta de oportunidades. Esta situación se nota más en zonas rurales que urbanas. La CEPAL⁵⁵ (2020) reconoce lo siguiente:

El caso de Colombia es muy ilustrativo en la magnitud de la pobreza y de las desigualdades territoriales vinculadas a las desigualdades étnico-racial. Una de cada dos personas afrodescendientes en zonas rurales se encuentra en situación de pobreza en comparación con una de cada cuatro personas no afrodescendientes en zonas urbanas. Ello se debe fundamentalmente a la gran diferencia que existe entre las tasas de extrema pobreza de la población afrodescendiente y no afrodescendiente (respectivamente, el 30,5% y 18,8%). Llama la atención también que, en las zonas rurales, el porcentaje de la pobreza extrema entre los afrodescendientes sea mayor que el porcentaje de pobreza extrema, lo que no ocurre entre los no afrodescendientes y tampoco en los otros países. La población rural en Colombia, representa sin duda, un núcleo duro de pobreza del país. (p.111)

Con esta encuesta de la CEPAL, notamos que la zona rural es la más afectada por la pobreza, debido a las desigualdades étnico-racial, y la discriminación de los afrocolombianos en el sector laboral. La población afrocolombiana de las zonas rurales vive esencialmente de la agricultura, la ganadería, la pesca y el tejido. Practican en el cultivo del maíz, del plátano, frutas y otros alimentos para sobrevivir. También, notamos que los perpetuos desplazamientos de que son objeto, no es un factor favorable a su expansión económica. Nuestra poetisa nos lleva a esta vida campestre mediante poemas como “Sigamos la cancioncita”, la Sementera”, “Mi taita” del libro *Todos somos...* En estos poemas, podemos constatar que la autora nos presenta las dificultades de que la gente en zona rural encuentra en su trabajo (falta de objetos de trabajo adecuado, los insectos y hormigas que destruyen la sementera, etc.,) y cómo son explotados por los ciudadanos. Aquí tenemos, por ejemplo, este fragmento del poema “Mi taita”:

Vienen los de la ciudad
a comprarle muy barato;
creen que hacer una sementera
eso es trabajo de un rato

⁵⁵ Según la misma Comisión en 2008, Colombia registraba 17,4% de población con pobreza extrema y 23,4% de población con pobreza no extrema. Lo que hace un total estimativo a 41% de tasa de pobreza. (CEPAL, 2020, P.107). Si comparamos con las últimas cifras de 30,5%, notamos que entre 2008 Y 2019, la situación se ha mejorada para esta población.

Mi taita sabe leer,
 sabe escribir y contar;
 y aunque vengan de corbata
 a él no le van a engañar

Valencia Córdoba, 1993, p.44)

Este fragmento, a nuestro juicio nos presenta tres problemas que la autora quiere denunciar. Hay una alusión al analfabetismo, a la relación campo /ciudad y a la pobreza. Se sabe que la población afrocolombiana no tiene acceso a la educación, muy pocos ingresan en el instituto y escasamente en la universidad. Según las cifras de DANE (2018), 2,5% de la población Negra, Afrocolombiana, Raizal y Palenquera (NARP) tiene un nivel preescolar, 31,3% para la primaria, 19,2% para la secundaria, 24,9% tiene la educación media, 14,3% logran acceder a la educación superior y solo 1,8% para el posgrado. Lo que favorece una tasa de alfabetización muy elevada: hablamos de 90,7% en 2018 contra 88,7% en 2005. A partir de estas cifras del DANE, podemos constatar que la tasa de analfabetismo incrementó entre 2006 a 2017. Tal situación fragiliza el acceso de este grupo al sector laboral y comercial. La DANE admite también que el 51,1% de los hombres y el 25,4% de las mujeres trabajan por lo menos una hora en una actividad que les genera algún ingreso, mientras que el 2,7% de los hombres y 38,1% de las mujeres realizan oficios del hogar. Es la razón por la cual, los ciudadanos aprovechan para comprar sus mercancías a un precio bajo de lo normal. La alfabetización elemental que alcanza al 98,2% de la población afrodescendiente. Es necesario que el gobierno favorezca la escolarización prolongada de los afrocolombianos, especialmente en zonas rurales. En este sentido, se ha hablado de una etnoeducación. Señalamos que, para nuestra autora, la educación es un factor importante para el progreso. Por eso, se ha especializado en Planeamiento educativo, tiene una maestría en educación básica y en 2013, es coordinadora municipal de etnoeducación.

La ley 70 de 1993 de Colombia, en su capítulo VI, artículos 34, 35, y 36 respectivamente ya presentaba las bases de la educación para las comunidades negras. Estos artículos estipulan que los currículos formativos de estas comunidades deben tener en cuenta su historia, su entorno, su cultura, sus creencias, sus formas lingüísticas y dialécticas, para permitir su integración plena en su comunidad y en la Nación sin ninguna forma de discriminación. La ley 0115 de febrero de 1994, conocida como “Ley general de la educación” en Colombia viene para fortalecer los decretos anteriores sobre los afrodescendientes colombianos. En su artículo I, define la educación como “un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes”. Entendemos

con esta definición que cualquier persona que vive en una sociedad tiene derecho a la educación y a todos los privilegios y oportunidades que ésta implica. La misma Ley en su Artículo V propone los fines de la educación dentro de los cuales podemos citar los siguientes:

- La formación para facilitar la participación de todos en las decisiones que los afectan en la vida económica, política, administrativa y cultural de la Nación.
- El estudio y la comprensión crítica de la cultura nacional y de la diversidad étnica y cultural del país, como fundamento de la unidad nacional y de su identidad.
- La promoción en la persona y en la sociedad de la capacidad para crear, investigar, adoptar la tecnología que requiere en los procesos de desarrollo del país y le permita al educando ingresar al sector productivo.

Para Fabio Alberto García Araque (2017), la etnoeducación para los afrocolombianos tiene dos principales pilares fundamentales: ella permite “el desarrollo del servicio educativo en las comunidades afrodescendientes con calidad, pertinencia y liderazgo” por una parte y “la enseñanza de la identidad afrocolombiana a través de los estudios afrocolombianos en el sistema escolar, para alcanzar así un verdadero desarrollo educativo en las comunidades y para las personas afrocolombianas, para que la educación sea el motor de transformación y del cambio, de la eliminación de la carimba y del ascenso social de las comunidades y las personas afrocolombianas” (p.12). Pero la implementación de la etnoeducación para los afrocolombianos no es tan fácil como la de la población indígena. Alberto García (2017) lamenta, por ejemplo, la falta de la “dirección nacional de etnoeducación y estudios afrocolombianos” (p.14) dentro del Ministerio de Educación. Para él, se nota en las discriminaciones en la etnoeducación, lo que incrementa el racismo y la no valoración de la cultura de un grupo con respecto a otro grupo. El crítico considera la etnoeducación como

Un discurso y como una práctica identitaria, que se proyecta sobre la epistemología del conocimiento que soporta el tratamiento de las relaciones sociales, políticas y económicas, en un contexto nacional y mundial, en el que el discurso y las prácticas se plantean desarticular y desinstalar postulaciones hegemónicas para situar en un plano valorativo la pertenencia étnica, la diferencia de la identidad y el desconocimiento de cualquier valor dado a la raza y al racismo en tal orden de relaciones. (p.20)

En otras palabras, en el proceso de reconocimiento de la identidad negra afrocolombiana, la etnoeducación tiene un sitio importante en la medida en que permite valorar y perdurar la cultura, las tradiciones de este pueblo. Por eso, el gobierno debe favorecer y facilitar la implementación de este sistema educativo para que su objetivo inicial

sea cumplido. En esta perspectiva, el Ministerio de Educación ha incluido en todos los niveles de estudios “las Cátedras de los estudios afrocolombianos” cuya efectividad fue en 2001 durante la conmemoración de los cientos años de la abolición de la esclavitud en Colombia. David Valdés y Cristian Mauricio (2017) definen la Catedra de los estudios afrocolombianos como “una propuesta educativa creada en torno a la interculturalidad, el reconocimiento y el respeto a la diversidad y conocimiento sobre la comunidad afrocolombiana en el plan de estudios, el Proyecto Educativo Institucional (PEI) y en todas las actividades curriculares” (p.33). El objetivo de la inserción de estas clases es “promover la cultura, fortalecer la identidad étnica de los afrodescendientes y rescatar su aporte a la historia nacional volviendo “visibles” estas expresiones culturales” (Gladys Lechini, 2008, P.20). Las marcas de la etnoeducación se transparentan en las obras de los autores afrocolombianos mediante la incorporación de dialectos maternos, de proverbios, de trabalenguas, las jitanjáforas y vocablos ancestrales con el motivo de expresar la continuidad identitarias en los libros. A título ilustrativo, tenemos este fragmente del poema “Soy marimba, guasa y tambor” del libro *Rutas de autonomía...* (2001) de Valencia Córdoba:

Chapá maita...chapá
 veanve! ...mi gente, veanve;
 Choj!
 Ñanguita, ñanguita pue...
 vijte mama Pajcuala?
 Achicá la “panga”
 pangá el cachín. (p.12)

Además, la presentación de las prácticas culturales y tradicionales en nuestro corpus, participan en la promoción de la importancia de estas últimas en el proceso de desarrollo y de la supervivencia de las comunidades y de su aporte en la sociedad colombiana. En la misma línea, esta celebración de la cultura afrocolombiana, precisamente de la región del pacífico contribuye a fortalecer en la mente de los niños, niñas, jóvenes, docentes y personas afrocolombianas la identidad y contribuye a un aprendizaje adecuado para promover la tradición heredada de sus antepasados negros.

La relación campo/ciudad que la autora presenta en su obra es una relación de desigualdad. El campo generalmente representa el espacio ocupado por las comunidades negras en el Pacífico. Pero a causa de las guerras, de “la expansión de cultivos ilícitos, el establecimiento de cultivos agroindustriales y la explotación minera” (Cuaderno del Informe del Desarrollo Humano, 2012, p.41) una buena parte se trasladó en las zonas urbanas. La introducción de cultivo ilícito, por ejemplo, “ha lleva gente extraña a las comunidades, ha

favorecido el deterioro de la economía tradicional y ha ocasionado graves daños ambientales” (Enrique Sánchez y Paola García, 2006, p.55). Para estos autores, además de este cultivo ilícito, las comunidades negras deben enfrentarse al sector empresarial del país que viene buscando acceso al mar y mejores condiciones para el comercio a partir de los puertos del Pacífico, lo cual “favorece el incremento de la demanda ambiental, estimula los movimientos de población hacia la región y por ende pone en peligro las tierras y los recursos naturales de las comunidades” (p.56). La zona rural se caracteriza por el subdesarrollo en materia de la industrialización, por la falta de educación, ya que de su población es pobre. Los habitantes de esta parte viven de la agricultura, de la pesca y del tejido al contrario de los de la zona urbanas que tienen más oportunidades de trabajo, aunque no siempre suficiente. Tal como lo constata la CIDH (Cuaderno del Informe de Desarrollo Humano, 2012), en la región Pacífica, por ejemplo, “el campesinado negro, se asentó en territorios denominados baldías [...], de los que tomaron posesión continua a través de actividades productivas agrícola, minera, explotación del bosque, pesquera, fabricación artesanal de utensilios, instrumentos y medios de transporte, todas ellas relacionadas con los recursos naturales disponibles” (p.27). Estos diferentes productos permiten satisfacer las necesidades domésticas de las comunidades. La preocupación de nuestra autora radica en el hecho de que el trabajo campestre necesita mucho esfuerzo físico sin contar con los problemas que afectan su productividad. Así, es injusta que después de la cosecha, la venta de estos alimentos no es suficiente para las necesidades elementales de los campesinos porque el comercio se hace de manera desigualdad. En efecto, los ciudadanos compran estas mercancías a bajo precio, lo que favorece el incremento de la pobreza. Sería interesante, por ejemplo, ver cómo el gobierno establece políticas de desarrollo para el campo a través de la industrialización de este sector para que corresponda a los estándares nacionales e internacionales sin poner en peligro la vida y el territorio de las comunidades. Las desigualdades entre campo y ciudad o mejor la explotación y el menosprecio de los campesinos por los grandes propietarios de ganadería, los agroindustriales y mineros constituyen un freno a la integración socioeconómica de las comunidades negras de Colombia. En la misma perspectiva, si se considera que esta población campesina está arraigada a sus tierras, se enfrentan a unos problemas entre los cuales la *globalización* que privilegia “la extracción de los recursos naturales (maderos, mineros, combustibles) y el uso de las mejores tierras para el monocultivo o la ganadería, lo que afecta la sustentabilidad ambiental de los bosques húmedos y desarticula la organización social de las comunidades campesinas (CIDH, 2012, P.27). En suma, la promoción de la educación que hemos visto anteriormente tiene como objetivo reducir la tasa de analfabetismo, lo que favorecerá un

avanzo en la equidad entre campo y ciudad y al mismo tiempo reducirá la pobreza en estas zonas rurales. La autora invita entonces a una consideración y apreciación del trabajo campestre y al respeto de los campesinos porque representan recursos inestimables para el desarrollo de la economía nacional.

De lo precedente, podemos decir que María Elcina Valencia Córdoba milita por el sincretismo cultural. En efecto, se presenta como una activista cultural que promueve la identidad mediante las prácticas culturales. Forma parte de estos autores comprometidos con su etnia, su territorio y todos los procesos sociales que la rodean. El Pacífico colombiano no solo representa un territorio, sino también un componente indisociable de la expresión cultural e identitaria. Por esta razón, nuestra poeta alaba tanto este espacio. Al lado de esta expresión del sincretismo cultural, nuestra autora se presenta como una luchadora que se ofusca de la discriminación, del racismo, del analfabetismo, de la comunidad negra afrocolombiana, frente a un Gobierno que se pone ciego ante tanta injusticia. Su objetivo es llamar la atención de un número considerable de personas para que su mensaje sea entendido como un golpe en la tierra. Es lo que justifica la utilización del lenguaje coloquial en sus textos.

A parte de nuestro corpus: *Todos somos...* y *Rutas de Autonomía...* nuestra autora tiene publicada otras obras, CD musicales y obras inéditas que desarrollan las mismas temáticas destacadas previamente: la práctica del folclor del Pacífico y de la exaltación de la identidad cultural, así como el tema de la mujer. Añadimos el tema del amor, presente en su obra *Pentagrama de pasión* (2010). Notamos por lo general que las obras de María Elcina Valencia Córdoba giran en torno a la identidad cultural, a la mujer, al Pacífico, al amor, entre otros.

Podemos notar que el interés por el mar y el folclor del Pacífico no solo se aprecia en la poesía de María Elcina Valencia Córdoba, sino que es uno de los sellos distintivos de los poetas afrocolombianos. Podemos citar entre otros a Helcías Martán Góngora (considerado como “poeta del mar” para críticos), Mary Grueso Romero y Salazar Valdés quienes presentan a su manera las virtudes y la importancia del Pacífico, de la herencia ancestral, de la cultura y de la exaltación de la afrodescendencia. La naturaleza representa para estos autores afrocolombianos la semilla sin la cual no es posible su creación literaria. También notamos en sus escritos una alabanza a África, una preocupación por la identidad cultural y una valoración de la mujer negra. Con todo, se puede decir que los autores hispanoamericanos en general y colombianos en particular tienden a desarrollar una escritura militante que expone sus diferentes problemas de su entorno, con el fin de buscar soluciones y acabar con la

discriminación persistente en una sociedad marginal. Además, notamos en ellos, una escritura de propaganda de sus prácticas culturales y de su identidad negra.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, se ha tratado de describir y analizar la estructura social de María Elcina Valencia Córdoba en *Todos somos culpables* y *Rutas de autonomía y caminos de identidad*. Hemos interrogado las estructuras discursivas de estos dos poemarios a través de vectores operativos observables. Nos hemos valido de la semiótica del texto poético, especialmente, las nociones de figuración y de isotopía procedente de los trabajos de A.J. Greimas y de Jacques Fontanille. Nuestro objetivo ha sido de mostrar a través de la identificación y del análisis de las figuraciones que la obra de nuestra autora pone de relieve un discurso de carácter social y militante. Para demostrarlo, hemos subdividido nuestro trabajo en cuatro capítulos.

Tras la presentación del tema, de las motivaciones, del estado de la cuestión y de algunas puntualizaciones teóricas, hemos desbrozado el camino con dos capítulos teóricos iniciales, el primero sobre los vínculos entre literatura y sociedad en Hispanoamérica y el segundo consagrado a claves necesarias a un estudio de la literatura afrocolombiana. Estos dos capítulos nos han permitido observar que las letras hispanoamericanas en general y afrocolombianas en particular, en la mayoría de los casos, se inspiran de su contexto social, económico, político y cultural. También hemos notado que la categoría “literatura afrocolombiana” es relativamente reciente y que la falta de plataformas editoriales contribuye un freno a su plena emergencia. Asimismo, hemos notado que la poesía escrita por mujeres afrocolombianas no tiene el éxito esperado, por su doble condición de femenina y afro, lo cual no resta nada a su creatividad literaria.

El tercer capítulo nos ha llevado a un análisis de las estructuras discursivas del corpus. Hemos identificado los signos figurativos del discurso social de Valencia Córdoba en tres categorías: la primera categoría se ha referido a las figuraciones sociales de la mujer en las que hemos encontrado a la víctima, a la madre y a la combatiente. En estas figuraciones sociales de la mujer, podemos decir que, a pesar de ser victimizada por el hombre en la sociedad, la mujer es ante todo una madre y una activista importante en los procesos constructivos de la nación colombiana. La segunda categoría por su parte ha tratado de las figuraciones que ponen de manifiesto la conciencia de la territorialidad, en las que hemos visto la importancia del Pacífico colombiano para las comunidades negras. La tercera y última categoría se ha referido a las figuraciones de la herencia africana, en las que hemos concluido después del análisis que nuestra autora es un producto de la hibridez cultural.

En el último capítulo, hemos evaluado los datos ya indicados a la luz de la historiografía y sociología de Colombia. Hemos notado que la poética social de nuestra autora

responde a un esfuerzo colectivo de los afrocolombianos por defender su dignidad en una sociedad que vulnera los derechos de los negros, donde la mujer tiene que afrontar día a día prejuicios sociales, discriminaciones y desprecio. Su proyecto literario forma parte, pues, de un esfuerzo respaldado desde algunas décadas por la voluntad política de instaurar una sociedad más respetuosa de las diferencias.

Al término de la aplicación del proceso hermenéutico semiótico de los textos de nuestra autora, podemos deducir que en su discurso domina una tendencia afrofeminista que se manifiesta en figuraciones de la feminidad afrocolombiana y la actitud combatiente. Por ello, se insurge contra las formas más corrientes del embrutecimiento femenino (en el hogar, etc.). La búsqueda de la dignidad no desdeña el propio cuerpo, fuente de discriminación y de cosificación y fuente de placer. Para la poeta, un paso para acabar con esta victimización de la mujer sería la superación de su función tradicional como ama de casa y madre. Estos roles tradicionales contribuyen a encerrar a la mujer, según Valencia Córdoba. La autora prefiere más bien soñar con un mundo donde el afrocolombiano y particularmente la mujer se siente orgullosa, se ama porque ella es capaz de cambiar las mentalidades para que haya equidad entre los hombres. Afortunadamente, la situación está mejorando gracias al compromiso de estas mujeres en asuntos políticos mediante la creación de asociaciones, la participación en eventos culturales. La elección de Francia Elena Márquez Mina, el 19 de junio de 2022 como primera mujer afrodescendiente en el cargo de vicepresidente de Colombia con solo 40 años, es una prueba del liderazgo femenino que promueve la autora. Las políticas de integración en favor de la mujer negra (congresos, conferencias, talleres) se duplican para la formación material, intelectual que permiten a estas mujeres independizarse económicamente y así, luchar contra la extrema pobreza en la que se encuentran. La educación de estas últimas es un factor importante para salir del analfabetismo y, por consiguiente, llegar a un desarrollo sostenible.

La puesta en relación de los elementos marinos, del paisaje y de la naturaleza desemboca en la representación del Pacífico colombiano. Esta región se ha convertido en verdadero refugio para la población afrodescendiente, un lugar donde pueden manifestar y celebrar más cómodamente su cultura. La biodiversidad cultural y étnica es lo que hace la particularidad de este territorio. La superioridad de los elementos eufóricos sobre los elementos disfóricos en el corpus traduce el orgullo de la autora al hablar de esta parte de Colombia. Rodeado por el mar, el Pacífico tiene una importancia para la población afrodescendiente en la medida en que, el mar les recuerda su llegada a las Américas y también

su posible vuelta a África. Asimismo, este territorio es una parte de la vida de los afrocolombianos, ya que allí es donde viven, existen, subsisten y resisten. En este territorio, los afrocolombianos recrean la cultura, recrean lo que son, allí se sienten como una comunidad. Sin embargo, los perpetuos desplazamientos, la pobreza, hacen que esta región sea la más vulnerable de Colombia y tienden a destruir los imaginarios de las comunidades negras con respecto a sus tierras y sus culturas. Además, los intereses económicos de las empresas e industrias por esta región favorecen la destrucción de los recursos naturales y el destierro de estas comunidades. La preservación del medioambiente, de la fauna y de la flora permitirá a este grupo étnico moverse libremente y conservar sus culturas y tradiciones con respeto a la naturaleza.

Otro aspecto del discurso social es la implementación de la educación para los afrocolombianos. Tal como lo constata Fernanda Castillo Díaz (2021), “gracias a la educación, las personas y los pueblos tienen mayores posibilidades de defender su derecho...” (p.50). Desde este punto de vista, la falta de educación incrementa la tasa de analfabetismo lo que constituye un verdadero freno al desarrollo personal, económico, social y político. A pesar de que el gobierno colombiano haya puesto en marcha el programa de etnoeducación para los afrocolombianos, la tasa de analfabetismo sigue alta. Sería interesante ver en los años venideros a más afrocolombianos que ingresan en el secundario y en las universidades y que al salir sacan diplomas que les permiten acceder a empleos estables en el sector público como privado.

Los esfuerzos para que el afrocolombiano en general y la mujer en particular se muevan sin discriminación en Colombia, aunque que apreciables, siguen siendo insuficientes. La mujer sigue siendo, quizá, no con la misma intensidad, objeto de discriminación, todavía tiene poca inserción laboral, la mayoría de los casos, si no es como doméstica, ocupa otro trabajo poco renumerado. También es deseable que el gobierno fomente más políticas de visibilidad y dignificación del afrocolombiano para que accedan a puestos de decisiones. En lo que se refiere al Pacífico Colombiano, este territorio tiene importantes recursos naturales, mineras. Sería interesante ver cómo el gobierno al explotar estos recursos, se preocupa de la población local, creando más empleos estables y buenos sueldos. Podemos desear, en definitiva, que la obra de María Elcina Valencia Córdoba surta efectos positivos y llegue a inspirar más proyectos, y una mayor conciencia, no solo entre los afrocolombianos, sino también entre los restantes componentes de la sociedad colombiana.

BIBLIOGRAFÍA

I. CORPUS

Valencia Córdoba, E. M. (1992). *Todos somos culpables (poemas y cantos)*, ediciones Embalaje,

Museo Rayo, Roldanillo, Valle.

..... (2001), *Rutas de autonomía y caminos de identidad (poemas)*, Impresos y diseños EVA, Buenaventura.

II. OTRAS OBRAS DE LA AUTORA

..... (2001), *Susurros de Palmeras*, litografía palacio, Buenaventura. Este libro recibió

la mención especial en el concurso ediciones Embalaje, 2002. Museo Rayo, Roldanillo, Valle del Cauca.

..... (2008), *Analogías y anhelos*, ediciones Embalaje, Roldanillo, valle.

..... (2010), *Pentagrama de pasión*, Bogotá, Colombia.

CDS

CD *Rompamos el silencio*, (1992), incluye siete canciones escritas por ella misma. Fue hecho en compañía de la Agrupación Gente Inquita y grabado en los estudios comunicacionales bautistas, Cali.

CD *Analogías y anhelos (poemas musicalizados.)*, (2004), grabado en Estudios 5 de Dos Quebradas, Risaralda.

CD *Rumbas y arrullos de manglar*, (2006), realizado junto con el grupo Tambores de la noche y grabado en Estudios Guayacán.

ANTOLOGÍAS

Ocampo, A. y Guiomar C. E. (2008). *iNegras somos!: Antología de 21 mujeres poetas de la Región Pacífico*, Programa Editorial Universidad del Valle, Cali, Valle del Cauca.

..... (2010). *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Tomo XVI, Bogotá.

Edver Augusto Delgado Verano (Editor), (2018), *Por todos los silencios. Antología poética Poepaz*, Ediciones libros para pensar, vol. 1, Bogotá, Colombia.

..... (2019), *Por todos los silencios. Antología poética Poepaz*, Ediciones

libros para pensar, vol. 2, Bogotá, Colombia.

III. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA

- AECID (2016). *Afrodescendientes. Programa de cooperación con afrodescendientes: Documento de líneas estratégicas de actuación*. España: Madrid. Recuperado de <https://publicacionesoficiales.boe.es>
- Aínsia, F. (2017). “Aproximaciones al espacio literario desde la topofilia y la geopoética”. En: Sánchez-Hernández, S. y Agraz Ortiz, A. (eds.) *Topografías literarias: espacio en la literatura hispánica desde la Edad Media al siglo XXI*. Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 23-34
- Alegría, F. (1984). “Literatura y cambios sociales en América Latina”, *Nueva sociedades* Nro.73, pp. 48-53
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura y Sociedad*, Librería S.A., Buenos Aires, Argentina
- Alzate, A. (2020). “Entre la identidad y el compromiso: un acercamiento biopolítico a He visto la noche, de Manuel Zapata Olivella”. *Revista Gs*, 30, pp.123-140. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3189>
- Aníbal, Q. (2017). «¡Que tal raza!», En Campoalegre Septien, Rosa y Bidaseca, Karina. (coord.), *Mas allá del decenio de los pueblos afrocolombianos*, Buenos Aires: CLACSO, pp.17-26
- Arraiga, E. (2020). “Redes, epistemologías y acciones. Manuel Zapata Olivella en el primer Congreso de la Cultura Negra en las Américas”, *Visitas al patio*, 14(1). DOI: 10.32997/Rvp-vol.14-num.1-2020-2606
- Aristóteles, (2004). *Poética*, trad. por Lecumberri, A. V., S. A. Madrid
- Arroyo O. A. y otros. (2018). « Retos y continuidades de jóvenes afrocolombianos/as desde sus prácticas identitarias: poéticas de la descolonización», en Claudio Miranda, (coord.) *Afrodescendencias: voces en silencio*, primera edición, CLACSO, ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 153-176.
- Ascunce, J. A. (1986). «La poesía social como lenguaje poético», *Centro virtual Cervantes*, Universidad de Deusto, pp.123-132.
- Barou, J. (2010). «La idea de la muerte y los ritos funerarios en el África Subsahariana. Permanencia y transformaciones», *Trace*, 58, pp.125-133
- Benal-Pedraza, A. Y., Licona, C. y Winston, M. (2020). “Casas de cultura en Colombia:

- centros vitales de expresión cultural”, *Investigación Administrativa*, vol. 49, núm. 125. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=45606160>.
- Becerra, M. J. y otros (2008). *Los estudios afroamericanos y africanos de América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO, CEA-UNC, Córdoba, Buenos Aires.
- Bernal Castro, C. A., Moya Vargas, M. F., Carvajal Martínez, J. y Tirado Acero, M. (2018). “Conflicto armado en Colombia”. En: Bernal Castro, C. A. (ed.). *Derecho internacional humanitario en el conflicto armado colombiano*. Bogotá: Editoriales Universidad Católica de Colombia, pp. 65-113
- Bilbao, O., Frigerio, A., Wade, P. y López, M. (2017). «El movimiento afrodescendiente como movimiento cultural: narrativas de representación de lo afro» En Valero, S. (Ed.), *Después de Santiago: el movimiento afrodescendiente y los estudios afrolatinoamericano, simposio II*, Universidad de Cartagena, Colombia. PP.67-80
- Bonanumenth, E.N. (2016). *Los derechos al territorio, a la identidad cultural y a la restitución de las comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*, ACNUR, Bogotá, Colombia.
- Bottinelli, A. y Sanhneza, M. (2019). “Literatura y política en América Latina en el siglo XX: apuntes para una discusión”. [En línea] Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/s0719-36962019000200021>
- Celaya, G. (1975). *Cantos Íberos*, Ediciones Turner. S.A., Madrid.
- Carriera C. P. (2005). “Breve revisión de la poesía social de posguerra (1939-1975): un “concepto de época”, *Estudios Humanísticos Filología*, Universidad de León, pp. 43-62. DOI: 10.18002/ehf.v0i27.2704.
- Cárdenas-Santamaria, J. A. (2018). “Panorama de la literatura sobre el conflicto armado en Colombia, siglo XX y XXI. Consideraciones sobre el desarrollo y evolución narrativa”, *Hallazgos*, vo.15, núm. 29, pp. 19-44. DOI: <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2018.0029-01>
- Castillo Diaz, L. F. (2021). *La literatura afrocolombiana: una apuesta para la interculturalidad en el aula*. (trabajo de grado), Universidad Pedagógica Nacional.
- CEPAL (2016). *Autonomía de las mujeres e igualdad en la agenda de desarrollo sostenible*. (LC/G.2686(cRmM.13/3). Santiago
- CEPAL (2020). *Afrodescendientes y la matriz de la desigualdad social en América Latina. Retos para la inclusión*. publicación de las Naciones Unidas, Santiago, cepal.org/apps

- Cuaderno del Informe de Desarrollo Humano. (2012). *Afrocolombianos: sus territorios y condiciones de vida*. Bogotá, Colombia.
- Daconte, M. E. (2020). “Poesía de mujeres afrocolombianas del Pacífico: una visión desde el caribe”. [En línea] recuperado de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca.digital/poemas-y-cantos/paginas/03-ensayos.html>
- DANE (2019). *Población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera*. Resultados del censo nacional de población y de vivienda 2018
- Díaz Olivar, E. (2014). “Danzas folclóricas de la región del Pacífico”. IX semestre de licenciatura en Educación Básica, Fundación Universitaria de los estudios superiores Monseñor Abraham Escudero Montoya. Recuperado de <https://es.slideshare.net/licenciaturaeducacionbasica/danzas-folcloricas-del-pacifico>
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*, Paris, Gallimard.
- Decreto 4635. Ministerio del Interior, Republica de Colombia, 9 de diciembre de 2011
- Echazábal, M. L. (1989). “La crítica frente a la narrativa afrohispanoamericana: introducción a algunos problemas” en Actas, núm. 10, PP.795-799, [en línea]
- Edver Augusto, D. V. (2018). *Por todos los silencios. Antología poética Poepaz*, Ediciones libros para pensar, vol. 1, Bogotá, Colombia.
- Escobar Espitia, Y. M. (2012). “La génesis de la literatura afrocolombiana en la poesía de Candelario Obeso y Jorge Artel”, Universidad de Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Ezquerro, M. (1997). « *Fragments sur le texte* », dans Carcaud-Macaire, M. (Comp.), *Questionnement des formes. Questionnement du sens*, Tome I, Editions du CERS, pp 87-100
- Fernando Vidal, A. C. (2017). “Paraíso e infierno: la selva en *La vorágine* de José Eustasio Ribera”. En: Sánchez-Hernández, S. y Agraz Ortiz, A. (eds.) *Topografías literarias: espacio en la literatura hispánica desde la Edad Media al siglo XXI*. Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 303-309
- Fernando Torres, A. (2019). *Manual de literatura hispanoamericana*. Universidad de Letonia.
- Fonseca Nova, W. G. (2018). *El Canalete Roncador*. Cartilla pedagógica sobre la tradición oral del Pacífico Sur colombiano para estudiantes de grado noveno, Ministerio de Cultura.
- Fontanille, J. (2016). *Semiótica y literatura: ensayos de método*. Lima: Fondo editorial Universidad de Lima (edición digital).
- Gargallo, F. (2006). *Ideas feministas latinoamericanas*, segunda edición, ciudad de México.

- Garrido, M. A. (1996). *Crítica literaria de Lucien Goldman*, RIALP S.A., Madrid
- Gutiérrez, A. M. (2000). “Arnoldo Palacios y el despertar psicosocial del negro chocoano”.
En: Jaramillo, M., Osorio, B. y Robledo, A. *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX. Vol. III. Hibridez y Alteridades*. Bogotá: Ministerio de Cultura
- Greimas, A.J. (1976): *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta
- García A. F. A. (2017). “La etnoeducación como elemento fundamental en las comunidades afrocolombianas”, *Diálogos sobre la educación. Temas actuales en investigación educativa*, vol.8, num.15, Universidad de Guadalajara. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=553462433005>
- García Rincón, J. E. (2019). “Políticas públicas de educación afrocolombiano: el arte de escamotear el derecho de los pueblos”, vol. 44, núm. 1, pp.1-20.
<https://doi-org/10.18593/r.u44i1.17645>
- González Raigosa, C. (2019). *Mujer y literatura. Elementos éticos en la poesía de mujeres afrocolombianas del Pacífico* (Trabajo de grado), Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD)
- Gutiérrez, A. M. (2000). “Arnoldo Palacios y el despertar psicosocial de negro chocoano”,
En: Jaramillo, M. M., Osorio, B. y Robledo, A. I. (compiladores), *Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX, hibridez y alteridad*, volumen III, Ministerio de cultura, pp. 9-34
- Hoffmann, O. (2002). “Conflictos territoriales y territorialidad negra: el caso de las comunidades negras afrocolombianas”, En Mosquera, C., Pardo, M. y Hoffmann, O. (Editores) *Afrodescendientes en las Américas. Las trayectorias sociales e identitarias de los afrodescendientes. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia pp. 351-368.
- Hoffmann, O. (2007). *Comunidades negras en el Pacífico colombiano: Innovaciones y dinámicas étnicas*, ediciones Abya-Yala, Quito-Ecuador.
- Hurtado-Garcés, R. A. (2020). “Quítate de mi escalera, no me hagas oscuridad: imágenes de lo “negro” en la antropología colombiana 1930-1970”. *Revista GS*, 30, pp. 141-172.
DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3516>
- Jaramillo, M. (2015). “Los abuelos como arcas de memoria en las obras de las `` Almanegras del litoral Pacífico”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXL1, número 8, PP. 187-204.

- Kalulambi P. M. (2005). “África fuera de África: apuntes para pensar el africanismo en Colombia”, *Memoria y sociedad*, vol.9, num.18, pp. 45-58. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/46418127>
- Kete Asante, M. (1987). *The afrocentry idea*, Temple University Press
- Lamus, C. D. (2008). “El lugar político de las mujeres en el movimiento negro/afrocolombiano”, *Reflexión política*, vol. 10, núm. 20, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia, pp236-257.
- Lamus, C. D. (2012). “El color negro de la (sin) razón blanca: el lugar de las mujeres afrodescendientes en los procesos organizativos en Colombia”, *Reflexión política*, vol. 14, núm. 27. Recuperado a partir de <https://revistas.unab.edu.co/index.php/reflexion/article/view/1627>
- Lawo-Sukam, A. (2008). “Nueva voz: Helcías Martan Góngora y el discurso ecocrítico en la poesía afrocolombiana”, *The Latin Americanist*, Vol.52, Num.2, University of North Carolina Press, pp.23-39
- Lawo- Sukam, A. (2010). *Hacia una poética afrocolombiana: el caso del pacífico*, Universidad del Valle, Meléndez.
- Lawo-Sukam, A. (2011a). “María Elcina Valencia Córdoba: cantante afrocolombiana”, Ministerio de cultura, Biblioteca Nacional. [en línea]: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/paginas/03-ensayos.html>
- Lawo-Sukam, A. (2011b). “(A) cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana”. *Cincinnati Romance Review*, (30), Texas, A&M. pp.39-52. Recuperado de <http://www.cromrev.com/volumes/vol30/03-vol30-lawo.pdf>
- Lechini, G. (2008). “Los estudios sobre África y afroamérica en América Latina. El estado del arte”, En: Becerra, M. J. y Buffa, D. (Eds.) *Los estudios sobre afroamericanos y africanos de América latina: herencia, presencia y visión del otro*, CLACSO, CEA-UNC, Córdoba, Buenos Aires, pp.11-34
- Libreros, V. D. y Rentería C. C. M. (2017). *Una aproximación a una antología de la literatura afrocolombiana y sus implicaciones didácticas en el aula* (trabajo de grado), Universidad Tecnológica de Pereira
- Ley 70. Diario Oficial de la República de Colombia, Santafé de Bogotá, D.C., martes 31 de agosto de 1993
- Ley 115 de 1994, Ministerio de Educación
- López, G.D. y Suárez, E.C. (2009). *El Pacífico colombiano: problemática regional e*

intervención del Gobierno Nacional en los últimos veinte años 1987-2007, Facultad de Ciencia Política y Gobierno y de Relaciones Internacionales, Bogotá, Editorial universidad de rosario, documento de investigación

- Lozano Lerma, B. R. (2010a). “El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas Aportes desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano”, *la manzana de la discordia*, vol.5, num.2, pp.7-24
- Lozano Lerma, B. R. (2010b). “Mujeres negras (sirvientas, putas, matronas): una aproximación a la mujer negra de Colombia”, Tema de nuestro América, *Revista de los estudios latinoamericanos*, vol.5, num.49. Recuperado de <https://www.revista.una.ac.cr/index.php/tdna/article/view/3720>
- Lozano Lerma, B. R. (2016). *Tejiendo con retazos de memorias insurgencias epistémicas de mujeres negras/afrocolombianas. Aportes a un feminismo decolonial*. (tesis doctoral), Universidad Andina Simón Bolívar.
- Maguemati, W. (2008). “Estudios africanos en Colombia desde las ciencias Políticas y Sociales”, En: Becerra M. J. y Buffa, D. (Edits.) *Los estudios sobre afroamericanos y africanos de América latina: herencia, presencia y visión del otro*, CLACSO, CEA-UNC, Córdoba, Buenos Aires, pp. 321-340.
- Morena, M. (2015). “Discriminación laboral de la mujer afrocolombiana” En: *Traspassando fronteras*, num.8, pp.119-122, Cali, Colombia: centro de estudios interdisciplinarios, jurídicos y humanistas (CIES), Facultad de Derechos y Ciencias Sociales, Universidad Icesi. DOI: 10.18046/retf,182228
- Mahop MA Mahop, R. A. (2012). *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Mahop MA Mahop, R. A. (2020). “La lírica de la resistencia en *Tambores en la noche* de Jorge Artel”, *Estudios de Literatura colombiana* núm. 47, pp.15-36. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a01>
- Martínez De Peña, M., Mosquera B. F. y Muñera M. C. (1999). *Rescate cultural desde la producción poética de las mujeres del Pacífico colombiano en la década de noventa*, (trabajo de grado), Universidad de Quindío, Buenaventura.
- Muñoz Díaz, E. (2018). “Antología de mujeres poetas afrocolombianas: una revisión de las políticas editoriales en torno a lo “afro”, *Memorias*, año 14, num.134, pp.197-215
Recuperado de <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/articl/view/9142/11174>

- Nadezhda, S. (2021). “Helcias Martán Góngora: poeta del mar y de la negritud”, Semanario voz. [En línea] Recuperado de <https://semanariovoz.com/helcias-martan-gongora-poeta-del-mar-y-la-negritud>
- Navarro A.G. A. (2020). “El movimiento de la *Negritud* y el problema de la *unidad* Panafricana (1919-1945)”, *cuadernos Inter.c.a.mbio. sobre Centroamérica y el Caribe*, 17(2). PP. 1-24. DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v17i2.42405>
- Ocampo Z. A. y Guiomar C. E. (2008). *¡Negras somos!: Antología de 21 mujeres poetas de la Región Pacífica*, Programa Editorial Universidad del Valle, Cali, Valle del Cauca.
-, (2010). *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Tomo XVI, Bogotá
- Olaya R. A. (2018). “Discursos y representaciones racistas hacia la región del Pacífico y comunidades afrocolombianas”, en Claudio, M. (comp.) *Afrodescendencias: voces en silencio*, primera edición, CLACSO, ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 289-310
- Olivia, E. (2017). “Intelectuales afrodescendientes: apuntes para una genealogía en América Latina”, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, pp.47-65. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.444>
- Ortiz, R. A. M. (2019). “El concepto de “minorías”: significado y usos”, *Revista Derecho de las Minorías*, N°4, pp. 1-16. DOI: [https://doi.org/10.22529/rdm.2019\(1\)01](https://doi.org/10.22529/rdm.2019(1)01)
- Oslender, U. (2004). “Geografías de terror y desplazamiento forzado en el Pacífico colombiano: conceptualizando el problema y buscando respuestas”. En: Restrepo, E. y Rojas, A. (eds.), *Conflicto e (in) visibilidad retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Universidad de Cauca, pp. 35-52
- Osorio, N. T. (2000). *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Cuadernos sin nombre, Compobell, S. L. Murcia
- Portuondo, J. A. (1975). “Literatura y sociedad en Hispanoamérica, *Cuadernos de cultura latinoamericana*, num.67, pp. 1-28
- Prescott, L. (1999). “Evaluando el pasado, forjando el futuro: Estado y necesidades de la literatura afrocolombiana”, *Revista iberoamericana*, vol. LXV, núm. 188-189, pp. 553-565.
- Quevedo Y Monroy de, L. (2009). “Elcina Valencia Córdoba, voz y figura de sirena y palma”, *Letralia*, año XVI, n°216, Cagua, Venezuela.
- Reyes, A. (2010). *La experiencia literaria y otros ensayos*. Alicante, Biblioteca Virtual

- Cervantes. (publicación originaria: Madrid, Fundación Santander,2009). URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmp594>
- Restrepo, E. (2004). “Biopolítica y alteridad: dilemas de la etnización de las comunidades negras”. En: Restrepo, E. y Rojas, A. (eds.), *Conflicto e (in) visibilidad retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Universidad de Cauca, pp. 271-300
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2008). *Afrodescendientes en Colombia: Compilación bibliográfica*, Universidad del Cauca, Colección Políticas de la Alteridad.
- Restrepo, E. (2016). “Estudios afrocolombianos” en la antropología: tres décadas después”, Universidad de Javeriana, pp.167-218.
- Retourné, S. (2019). *Hegemonía y periferias en la antología ¡Negras somos! La difusión de las producciones poéticas de las autoras negras del Pacífico colombiano: desafíos y perspectivas actuales*, (trabajo de Master Etila), Universidad Rennes 2, Humanities and social sciences, dumas-02370812.
- Reyes Suárez, F. (2010). “Etnoeducación: Tradición oral y Habla en el Pacífico colombiano”, XIV Encuentro de latinoamericanistas españoles: Congreso Internacional, Santiago de Compostela, España, pp.2508-2534.
- Reyes Ramírez, S. M. y Arango Londoño, M. I. (2019). “Identidad femenina en la poesía afrocolombiana”, *Sophia-Educación*, vol.15, núm. 2, pp.118-125. DOI: <http://dx.doi.org/10.18634/sophia.j.15v.1.849>
- Rojas, A. (2004). “Subalternos entre los subalternos: presencia e invisibilidad de la población negra en los imaginarios teóricos y sociales”. En: Restrepo, E. y Rojas, A. (eds.), *Conflicto e (in) visibilidad retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Universidad de Cauca, pp. 157-172
- Rojas, A. (coord.) (2008). *Cátedra de los Estudios Afrocolombianos. Aportes para maestros*, Universidad del Cauca, Colección Educaciones y culturas.
- Rojas Blanco, M. C. (2021). *Las Almanegras: trazando caminos de territorialidad en la poética afrofemenina colombiana*. (PhD diss.), University of Tennessee
- Rojas Gómez, M. (2011). *Identidad cultural e integración desde la Ilustración hasta el Romanticismo latinoamericano*. Bogotá, Universidad de San Buenaventura.
- Rojas, L. J. J. (2018). “La apropiación del territorio: una tradición actualizada desde la nueva geografía cultural”, *Revista Geográfica venezolana*, vol.59, num.2, pp.434-447
- Rosique Nistal, G. (20121). “Entre las Almanegras y Griots. Tres escritoras afrocolombianas del Pacífico”, *Candil*, n.21, pp.35-54
- Rozo, R. E. (2020). “Abuelos de negra estirpe”. *Cuerpo, oralidad e identidad en María Teresa*

- Ramírez, María Elcina Valencia Córdoba y Nena Cautillo”. *Poligramas* 51. pp. 149-171. DOI : <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i51.10893>
- Saganogo, B. (2007). “Realidad y ficción: literatura y sociedad”, *Estudios sociales* 01.pmd, Departamento de lenguas modernas, CUCSH.UdeG, pp.53-70
- Sanchez, E. y Garcia, P. (2006). *Más allá de los promedios: afrodescendientes en América Latina*. Washington.
- Sánchez-Hernández, S. y Agraz Ortiz, A. (2017). *Topografías literarias: espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Biblioteca Nueva, S.L., Madrid.
- Sarte, J.P. (1948). *Situations, II* (Littérature et engagement), Paris, Gallimard.
- Spoturno, M. L. (coord.). (2018). *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción*. La plata: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de Educación (textos y traducciones, 4). Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/102>.
- Talens, J. (1980). “Teoría y técnica del análisis poético”. En, Talens, J., Castillo, J.R., Tordero, A. y Hernández, V.E. (Comp.) *Elementos para una semiótica de texto artístico*, segunda edición, catedra, S.A. Madrid, pp. 65-108
- Vacca, L. (2012). “Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de “biopoder” de Foucault”, *Paginas de filosofía*, Año XIII, num.16, pp.60-75
- Vargas, N. (2005). “Aproximación al problema de las literaturas de minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana”, *Lingüística y Literatura*, 47/48, pp.115-133
- Valero, S. (2007). “Poder de definir entidades y (des)proveer de agencia literaria: el caso de los afrodescendientes en Colombia”, *Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Montréal, pp.104-120
- Valero, S. (2011). “Figuraciones de “lo afro” y “lo negro” en las producciones culturales cubanas contemporáneas”, año 16, n°17, *Orbis tertus*. pp.1-9
- Valero, S. (2013). “¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana” o los riesgos de categorizaciones?”, n°32, Cartagena, Colombia, págs. 15-37.
- Valero, S. (2015). “Introducción. Literatura y “afrodescendencia”: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI”, año XLI, n°81, Lima-Boston, pp. 9-17
- Valero, S. (2016). “En torno al campo literario hispanoamericano”, *Istmica*, núm. 19, pp.77-87. DOI : <http://dx.doi.org/10.15359/istmica.19.5>
- Valero, S. (2022). “Archivos del primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas:

- debate internacional, tensiones y consensos”, *Esclavages & Post-esclavages*. [En línea] URL <http://journals.openedition.org/slavaries/5485>
- Valencia Córdoba E. M. (2008). *Analogías y Anhelos*, Ediciones Embalaje, Museo
- Valencia Córdoba E. M. (2009). *Mi creación literaria*. Elcina Valencia “La Palmera”.
Recuperado de: <http://elcinavalencia.blogspot.com/p/mi-creacion-literaria.html> Rayo, Roldanillo, Valle.
- Valencia Córdoba, E. M. (2014). “Imaginario territorial y Expresión poética”, Buenaventura, Colombia. [En línea]. Recuperado de <https://www.academia.edu/11317349>
- Wade, P. (2002). “Construcciones de lo negro y del África en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap”, En Mosquera, C., Pardo, M. y Hoffmann, O. (Editores) *Afrodescendientes en las Américas. Las trayectorias sociales e identitarias de los afrodescendientes. 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia*, pp. 245-278, Universidad Nacional de Colombia
- Yancy, G. (2015, 07 de mayo). *Why Afrocentricity*. The stone- The New York Times

OTRA BIBLIOGRAFÍA

- Aragón F. L. E. (2018), *Diccionario Folclórico Colombiano*, Universidad de Ibagué