

**LAS ALMANEGRAS: TRAZANDO CAMINOS  
DE TERRITORIALIDAD EN LA POÉTICA  
AFROFEMENINA COLOMBIANA**

A Dissertation Presented for the  
Doctor of Philosophy  
Degree  
The University of Tennessee, Knoxville

Maria Catalina Rojas Blanco  
December 2021

Copyright © 2021 by Maria Catalina Rojas Blanco.

All rights reserved.

## **AGRADECIMIENTOS**

Primero, quiero agradecer infinitamente a mi directora y asesora Dra. Dawn Duke por ser fuente de inspiración desde su maravillosa clase de poetas afrodescendientes latinoamericanas, la cual motivó mi investigación; y por toda su colaboración y apoyo durante mi proceso de escritura y desarrollo profesional. En segunda instancia, quiero darle las gracias a mi Comité de Disertación: Al Dr. Luis Cano por sus detalladas observaciones, sus pertinentes consejos y su amabilidad durante mis estudios; a la Dra. Nuria Cruz-Cámara, quien me apoyó desde mi aplicación al Doctorado y me recibió tan atentamente a mi llegada a la Universidad de Tennessee; y a la Dra. Jana Morgan por aceptar ser parte del Comité de Disertación y por sus enriquecedores comentarios.

Quiero agradecer especialmente a mi amada familia: a mi esposo Jaime y mi hijo Dantecito, quienes son el sol de mi vida y quienes me dieron todo el ánimo y la fuerza para seguir adelante cuando los ánimos decaían. A mis padres, quienes son mi motor y siempre me han apoyado en todos mis proyectos. A mi hermanita, quien siempre me está enviando la mejor energía. A mis tíos, quienes han estado pendientes de nosotros y han sido nuestra familia cercana en Estados Unidos. También, a mis amigas y amigos por todo su apoyo, especialmente a Sara, Lili e Ingrid, quienes me alentaron durante el proceso de escritura de mi tesis. De igual manera, dar gracias al Dr. Alcocer, al Dr. Meadows y a la Dra. Bowden por toda su colaboración durante mis estudios.

## ABSTRACT

Within the panorama of black women's writings in Latin America and the Caribbean, the literary production associated with Colombia has blossomed and currently stands as out as an important artistic expression and literary movement. This literature has an immense aesthetic, vital, social, and political value since it is through such poetics that Afro-descendant women are increasingly prominent globally. My study focuses on the development and trajectory of this writing and seeks to contribute to this process by analyzing the writings of María Teresa Ramírez Nieva, Mary Grueso Romero, and María Elcina Valencia Cordoba, three poets from Cauca recognized as the *Almanegras*, worthy pillars upon which the black female literature of Colombia is being built. Located at the intersection of Race, Gender, and Writing, their poetic voices are an integral part of twenty-first century undertakings meant to revise and construct new, dynamic, inclusive, and more realistic versions of their nation's identity. They emerge as instigators of discovery, recognition, positioning, and empowerment in today's society.

The force of the written Word has empowered them, made possible through arduous, social, educational, and political work within Afro-descendant communities that involves especially women, for the restitution of their rights and equal conditions denied them for so many years. In my dissertation, I propose that their writings constitute resistance, the recovery and defense of territories, and the recreation of geographical, physical, political, cultural, and immaterial territories. I anchor their direction and

purpose within a philosophy of "Afro Colombian black feminism." Self-identifying as Afro-descendant women poets in terms of their literary, social, and political work, they have committed to life projects of working on behalf of the Pacific Coast territories, that have historically been threatened and usurped. They continue to engage the one instrument that attests to their talent and determination i.e. the art of writing poetry.

Keywords: Afro-Colombian Women's Literature, Colombian Poetry, Black Feminism.

## TABLE OF CONTENTS

Introducción .....	1
Panorama Histórico de la Literatura Afrocolombiana .....	3
La investigación de Las Almanegras .....	20
Capítulo I: La poesía performativa de María Teresa Ramírez Nieva: Tejiendo territorios ancestrales .....	37
La <i>griot</i> de los ancestros y las ancestras .....	45
El Palenque y el Palenquero: La Casa de la Libertad .....	62
Ancestros, Oralidad y Tambores: Un Pregón por la Unificación .....	79
Figuras legendarias e históricas .....	82
Figuras cosmogónicas .....	91
Capítulo II: La poesía sensorial de Mary Grueso Romero: Pintando territorios geográficos .....	112
La poética como reconstrucción de espacios naturales.....	121
Paisajes de miedo y muerte.....	123
Paisajes de vida y esperanza .....	129
Poesía y recreación de paisajes humanos.....	137
Labrando la identidad afrodescendiente y femenina .....	151
“La muñeca negra”: la literatura infantil como movilizadora de la identidad afrofemenina .....	167

Capítulo III: La poética musical de María Elcina Valencia Córdoba: el empoderamiento de territorios corporales .....	181
Luchando contra la opresión de territorios femeninos.....	184
Defensa, reparación y emancipación del territorio – cuerpo .....	197
El cuerpo como territorio de amor, erotismo, poesía, música y libertad .....	210
Amor y erotismo: vida y poder corporal.....	211
Territorio de escritura, poesía y música .....	226
Conclusiones .....	238
Bibliografía .....	246
Vita.....	261

## INTRODUCCIÓN

La literatura femenina afrodescendiente que se viene visibilizando en Colombia se alza como una voz de resistencia y lucha, de reafirmación de la negritud y del ser mujer, frente a los sistemas opresores que han querido silenciarla desde tiempos coloniales en los territorios colombianos. Esta voz nace del arduo trabajo social, cultural y político que vienen desempeñando colectivos de mujeres afrodescendientes en las diferentes zonas geográficas de Colombia, quienes vienen gestando procesos de reivindicación de derechos para las poblaciones negras y las mujeres, especialmente; procesos que promueven la participación social estas poblaciones y la reafirmación de su identidad afrocolombiana. Dentro de este grupo de matriarcas que orgullosamente celebran sus roles como líderes sociales, gestoras culturales, politólogas, educadoras, artistas y escritoras afrodescendientes, se destacan las Almanegras María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero y María Elcina Valencia Córdoba, tres prominentes escritoras afrodescendientes del Pacífico colombiano. Ellas vienen asumiendo un papel central en sus comunidades, promoviendo su legado histórico y cultural, sus conocimientos ancestrales arraigados a la africanidad, y creando y recreando desde sus raíces una memoria que reafirma el valor histórico de su legado en Colombia.

El presente estudio se enfoca en estas tres escritoras afrocolombianas, quienes se han venido destacando a lo largo del Siglo XXI como catalizadoras de un comprometido movimiento poético que constituye a su vez expresión y reivindicación de su legado. Por medio de conceptos de Territorialidad, Geografía y Ancestralidad, argumento que estas Almanegras proponen con su poética la recuperación y recreación de territorios

ancestrales, geográficos y corporales para la reivindicación de la vida dentro de un contexto social desafiante que la amenaza.<sup>1</sup> Desde la perspectiva del “feminismo negro afrocolombiano,”<sup>2</sup> las poetas abogan por la defensa del territorio como un espacio de coexistencia armónica y colaborativa de los individuos con la naturaleza, con las cosmovisiones y las prácticas ancestrales. Su producción literaria y su quehacer social representan así una poderosa propuesta de “política de lugar” e “insurgente,”<sup>3</sup> de recuperación reafirmación de la oralidad y las músicas ancestrales, de cosmogonías africanas y americanas, y de reivindicación del cuerpo y la identidad afrofemenina<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> El “territorio” acá es entendido desde la perspectiva del feminismo negro afrocolombiano y definido por la organización PCN (Proceso de Comunidades Negras) como “el espacio de vida... donde las mujeres negras y hombres negros configuran su ser en una relación de armonía con la naturaleza ... donde se teje la matriz social generación tras generación; donde se unen pasado, presente y futuro, en estrecha relación con el medio ambiente”; por tanto está aunado a las prácticas ancestrales arraigadas al territorio. (Grueso y Arroyo, “Las mujeres y la defensa del lugar” 122).

<sup>2</sup> Se toman en este estudio los conceptos teóricos de la académica Betty Ruth Lozano y la politóloga Libia Grueso sobre el feminismo negro afrocolombiano, definido como un feminismo “otro”, negro y decolonial, donde las mujeres son agentes de cambio y ejercen una “política de lugar” en sus comunidades por medio de luchas políticas y colectivas, y la creación, invención y defensa de territorios, por medio de prácticas de resistencia (Lozano, “Feminismo negro-afrocolombiano” 23).

<sup>3</sup> Este concepto de “insurgencia” es retomado por Betty Ruth Lozano y se basa a su vez en la noción de “insurgencias políticas y epistémicas” desarrollada por Catherine Walsh, que plantea una resistencia que propone y construye sociedad, cuestionando el pensamiento, el ser, el poder coloniales, y por tanto, proponiendo la decolonización (Walsh, “Insurgencias políticas y epistémicas y giros decoloniales”).

<sup>4</sup> La “identidad” es entendida acá desde la perspectiva del feminismo negro afrocolombiano aunada por la organización PCN (Proceso de Comunidades Negras) y la Red de Mujeres Negras de Pacífico, dentro de un marco “donde la negritud no se ve como algo preestablecido, sino en constante construcción, mucho más allá del color de piel; la negritud se entiende más en términos culturales que raciales, como un *ethos*, un compromiso con la vida y resistencia a la dominación.” (Grueso y Arroyo, “Las mujeres y la defensa del lugar 122).

## **Panorama Histórico de la Literatura Afrocolombiana**

A diferencia de países como Brasil, Cuba y República Dominicana, donde la literatura femenina negra tiene una amplia trayectoria y posicionamiento, la literatura afrofemenina en Colombia viene a ser conocida desde hace pocas décadas con la inauguración en el año 1985 del “Encuentro de poetas colombianas”, bajo la dirección de la poeta y gestora cultural Águeda Pizarro Rayo.<sup>5</sup> Desde los primeros encuentros, a finales de la década de 1980, empieza a sobresalir una poesía distinta a la canónica, que canta a la tierra y a la raza del Pacífico colombiano desde lo femenino, con un despliegue de la palabra oral, de músicas y cosmovisiones propias. Esta poesía nace de las voces de las poetas afrocolombianas del Pacífico María Teresa Ramírez Nieva (Corinto, Cauca, 1944), Mary Grueso Romero (Guapi, Cauca, 1947) y María Elcina Valencia (Puerto Merizalde, Valle del Cauca, 1963), a quienes Águeda Pizarro Rayo bautiza de manera simbólica como las Almanegras, significando con este nombre que las poetas representan el alma negra de la poesía colombiana. Con este título, la gestora las equipara con las Almadres, título otorgado previamente por ella a mujeres poetas con amplia y reconocida trayectoria literaria, entre las cuales se encuentran poetas como la misma Águeda Pizarro, Gloria Cepeda, Marga López, y las reconocidas poetas del Caribe colombiano, Meira del Mar y Matilde Espinosa, entre otras.

---

<sup>5</sup> Encuentro de mujeres poetas que se realiza anualmente en el Museo Rayo en Roldanillo, Valle del Cauca.

De esta manera, podemos ver cómo el reconocimiento de las poetas del Pacífico como Almanegras marca el histórico surgimiento de una literatura negra femenina conformada por poetas de raza negra y de clases populares, dentro de una literatura canónica femenina tradicionalmente poblada por mujeres blancas y de clases altas. Este reconocimiento determina un logro para la visibilidad de una literatura que había estado soterrada y que empieza a conocerse en el país con la publicación de las obras poéticas de las Almanegras por la Editorial Embalaje del Museo Rayo<sup>6</sup>. Estas publicaciones fueron fundamentales para el inicio de la difusión poética de estas autoras y de otras más, la cual fue continuada por el serio y arduo trabajo de los autores y editores Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Campo Zamorano a través de su Editorial Apidama Ediciones. El proyecto de esta editorial de dar a conocer y posicionar la literatura femenina afrodescendiente en el panorama literario colombiano ha sido crucial y ha dado como fruto la publicación de *¡Negras somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008) y *Antología de Mujeres Afrocolombianas* (2010) (libro que hace parte de la colección de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana del Ministerio de Cultura de Colombia).<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Editorial del Museo Rayo (Roldanillo, Valle del Cauca) con la dirección de Águeda Pizarro. Esta editorial publica las obras de las autoras que ganan el concurso del “Encuentro de poetas colombianas”.

<sup>7</sup> La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana del Ministerio de Cultura de Colombia es una colección de 18 títulos que busca compilar la producción literaria de autores colombianos afrodescendientes.

Si bien en las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta escritores emblemáticos como Manuel Zapata Olivella, Arnoldo Palacios y Rogerio Velásquez marcaron un hito en la historia de la literatura afrocolombiana con la publicación de obras narrativas, poéticas y ensayísticas que evidenciaban la asimilación de presupuestos ideológicos y teóricos del Movimiento de la Negritud, la literatura afrofemenina no hizo parte alguna de esta propuesta literaria y cultural negra colombiana.<sup>8</sup> Por tanto, durante estas décadas, la literatura negra estuvo marcada por una hegemonía masculina, la cual logró un avance frente a la inclusión de las poblaciones de ascendencia africana del país que se hallaban en un estado de marginalidad, desconocimiento y abandono por parte de un Estado colonialista que deslegitimaba sus derechos. El movimiento de intelectuales y artistas bajo la batuta de Manuel Zapata Olivella, reclamó así el reconocimiento del papel fundamental de las personas de raza negra en su aporte al desarrollo social, histórico y cultural del país, proponiendo una voz de resistencia y de reivindicación de la raza negra

---

<sup>8</sup> Manuel Zapata Olivella traba amistad con Aimé Césaire, poeta y ensayista de Martinica, Léopold Sédar Senghor, poeta y presidente de Senegal, y León Damas, poeta y político francés, fundadores del Movimiento de la Negritud, con el cual buscaban la reivindicación de la cultura afrodescendiente, de los derechos de las poblaciones negras y del reconocimiento de la raza africana como parte fundamental del desarrollo de la civilización. Los escritores Zapata Olivella, Arnoldo Palacios y Rogerio Velásquez, junto a otros intelectuales colombianos y latinoamericanos siguieron los preceptos del Movimiento en su trayectoria y agencia cultural y política (Henaó 11). Zapata Olivella (1920-2004), Palacios (1924-2015) y Velásquez (1908-1965), son “escritores que representan una voz estética con una posición política afirmada en la condición racial. Sus múltiples y diversos textos no solo representan la voz de su tiempo; el grito letrado de una generación; sino también la conciencia de una raza sometida al olvido de su grandioso pasado y la discriminación de su presente” (Caicedo, “Escritura y diáspora”).

con la recuperación y conservación de expresiones propias y ancestrales africanas (Henao 11). La literatura femenina no estaba en el panorama de esta reivindicación todavía, y tuvo que esperar unas décadas más para salir a la luz, teniendo en cuenta la sujeción social de la mujer afrodescendiente a una “triple discriminación por ser negra, por ser pobre y por ser mujer” (Hurtado 57).

Manuel Zapata Olivella, junto a artistas e intelectuales colombianos como Rogerio Velásquez y Arnoldo Palacios se enfrentaron, con una mirada decolonial y crítica, a la sólida estructura política y social que se conformó desde la Colonia en la Nueva Granada, que se siguió consolidando con la conformación de la República de Colombia y que aún sigue vigente, a pesar de las acciones en pro de una sociedad democrática e igualitaria. Desde la Colonia se gestó en Colombia un orden social, político y económico de “sociedad de castas”, donde la clase hegemónica gobernante estaba conformada por españoles y criollos, y donde los indígenas y los esclavos negros estaban en la base de la pirámide social. Siendo percibidos como seres inferiores que merecían ser sometidos y explotados por causa de su primitivismo y falta de entendimiento y maneras (Wade 15), eran reducidos a los más crueles vejámenes, privados de todos derechos y libertades, e impedidos de escalar socialmente o rebelarse.

En Colombia, a diferencia de países como México, Perú y Bolivia, la población indígena fue casi arrasada durante la Conquista, junto con todo su patrimonio cultural; por tanto, no hubo una presencia indígena suficiente para crear un contrapeso en la

estructura político-social del país, y ha seguido siendo marginada y sometida hasta nuestros días.<sup>9</sup> De igual manera, a diferencia de países como Haití, Cuba y Brasil, los esclavizados africanos y sus descendientes fueron aislados desde su llegada de la travesía trasatlántica, siendo esparcidos en diversas e inaccesibles áreas de industria minera. Por tanto, nunca lograron tener una suficiente representación poblacional como para organizar una rebelión como en Haití o ser una parte mayoritaria de la sociedad que impusiera su identidad cultural como en Brasil (Pashel 30) y Cuba. Algunos de ellos lograron huir de la opresión y resguardarse en lugares inhóspitos donde se crearon pequeñas sociedades, como fue el caso de San Basilio del Palenque y algunas zonas del Pacífico colombiano donde por sus condiciones climáticas y de aislamiento, estaban abandonadas por el gobierno centralista.<sup>10</sup>

Esta situación no cambió mucho con las luchas independentistas y la conformación de la Nación de la República de Colombia, donde la libertad y el poder continuaron siendo ejercidos por las clases hegemónicas criollas que siguieron oprimiendo y marginalizando a las minorías indígenas y afrodescendientes.<sup>11</sup> Esta

---

<sup>9</sup> Si bien en Colombia los indígenas han tenido un mayor estatus social a diferencia de los afrodescendientes, está muy lejos de tener el reconocimiento histórico que ha tenido en países como México y Perú (Wade 34).

<sup>10</sup> San Basilio del Palenque es un territorio situado a 50 km. de Cartagena de difícil acceso, donde los africanos esclavizados en tiempos de la Colonia huían para esconderse y librarse de la opresión de los esclavistas.

<sup>11</sup> “Después de la Independencia, la élite criolla en Colombia creó instituciones económicas y políticas que servían exclusivamente a sus intereses, ya que, con base en fundamentos de la administración colonial, las élites intelectuales y políticas de Colombia definieron una estrategia consciente de la construcción de una nación moderna y mestiza” (Wabgou et al. 62).

segregación de las minorías se refleja en la formación de “Nación” colombiana, donde el concepto de “mestizaje” fue fundamental para entender la edificación de un orden social en el cual el “mestizo” imperaba porque representaba el fenotipo colombiano producto de cruces interraciales entre europeos e indígenas americanos; y del cual, por tanto, las etnias fundamentalmente indígenas y negras eran excluidas. Como dice Peter Wade, en Colombia este “mestizaje” ha sido un máscara ambigua del racismo que encubre detrás una supuesta democracia racial, un ideal de raza imperante empoderada (la blanca / mestiza) que excluye a las minorías de ascendencia indígena y africana, especialmente, y que promulga el “blanqueamiento” como forma de “mejorar” la raza, siguiendo lineamientos como la “limpieza de sangre”, la “cédula de gracia” (Wade 9-11) y la ejecución de leyes flexibles para la inmigración europea (Pashel 41).

Por tanto, en Colombia se sembró estructuralmente una desigualdad e injusticia social donde existe una marginación racial de la mano de la económica, política y cultural de las poblaciones afros e indígenas, a quienes se ha pretendido anular con la imposición de concepciones que buscan arrasar su bagaje cultural; pues, como dice Sergio A. Mosquera, “la colonialidad es esencialmente la imposición de una manera de pensar y de conocer, de las cuales son víctimas los colonizados” (9), la cual ha permeado las concepciones e ideologías de sus habitantes. Es este orden social el que sigue imperando en Colombia; un orden arraigado a todos los niveles políticos, culturales y económicos del país, donde podemos percibir la hegemonía de una élite blanca y una marginalización

de las poblaciones afrocolombianas. Estas poblaciones han sido reprimidas económica y socialmente, privadas en gran medida, del acceso a los servicios básicos, la educación y la salud, y de su participación ciudadana dentro de la sociedad. En la periferia geográfica del país y de las grandes ciudades, están estas poblaciones que se encuentran deprimidas, aisladas y en estado de abandono por parte del gobierno en la costa Atlántica, en el archipiélago de San Andrés y Providencia (raizales), en San Basilio del Palenque (palenqueras) y en la costa Pacífica (negras)<sup>12</sup>. La represión social, económica y política se ve agudizada en estos lugares por una guerra interna en la cual la población civil, y las mujeres en particular, son las principales víctimas que sufren el impacto de la muerte y el desplazamiento forzado.<sup>13</sup> Por esta causa, a lo largo de los cuatro departamentos que conforman el Pacífico colombiano (Chocó, Valle, Cauca y Nariño) las poblaciones han

---

<sup>12</sup> Teniendo en cuenta la pluralidad y diversidad de las poblaciones afrodescendientes, el Estado colombiano a partir de un enfoque diferencial las divide de acuerdo a sus especificidades geográficas en poblaciones negras, raizales y palenqueras. “Las poblaciones negras son los grupos humanos que hacen presencia en todo el territorio nacional (urbano-rural), de raíces y descendencia histórica, étnica y cultural Africana... con su diversidad racial, lingüística y folclórica... La población palenquera es la población afrocolombiana que tiene su origen en los esclavos que se autoliberaron de los españoles entre los siglos XVII y XVIII, estableciendo poblados y palenques... La población raizal es la población nativa de las islas de San Andrés, Providencia y Santa Catalina descendientes de la unión entre europeos (principalmente ingleses, españoles y holandeses) y esclavos africanos” (Ver: República de Colombia Ministerio del Interior, *El enfoque diferencial para comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras* 5).

<sup>13</sup> Se hace referencia a la guerra que se viene desarrollando en Colombia y, específicamente, en los territorios del Pacífico, donde hay un enfrentamiento de diversos grupos armados por control de territorio y economías legales e ilegales, de la cual la población civil ha sido la más afectada a través de fenómenos como el desplazamiento forzado, la criminalidad, los asesinatos y las masacres. Los informes de la Fundación Paz & Reconciliación - PARES hacen un reporte completo sobre el estado actual de este conflicto en Colombia y el Pacífico. Ver: Fundación Paz & Reconciliación – PARES, *Seguridad en Tiempos de Pandemia: Legados de Guerra y crimen organizado en Colombia y Cómo va la Paz*.

vivido una ambivalencia identitaria, pues a causa de la marginación, algunos de sus habitantes han buscado salir de su aislamiento y lograr un “ascenso” social entremezclándose con las poblaciones blancas para de esta manera “blanquearse” y lograr una mejor calidad de vida; mientras otros, se han resistido, agrupándose cerradamente, reafirmando en su identidad de raza y en su rechazo al mundo blanco, pues para ellos el “mezclarse” es una traición (6-7Wade).

Este contexto del sistema social colombiano es fundamental para entender el surgimiento de los movimientos socio-políticos y culturales que se generaron desde la década de los años cuarenta con el movimiento de la Negritud, dinamizado por el escritor y activista Manuel Zapata Olivella - como se señaló anteriormente -, y que hacen parte de la expansión de movimientos negros a nivel mundial. Este despertar de reclamo y resistencia frente a las opresiones y desigualdades sociales llega a Colombia a través del intercambio de ideas de artistas e intelectuales de África, Estados Unidos, Francia, Latinoamérica y el Caribe. Zapata Olivella, junto con intelectuales y políticos como Natanel Díaz, Marino Viveros y Helcías Martán Góngora, forma la organización “El Club Negro”; y también, junto con sus hermanos Juan y Delia Zapata, hace un activismo social y cultural que se expande a nivel nacional, al cual se adhieren los escritores como Arnoldo Palacios y Jorge Artel.<sup>14</sup> Así, Manuel Zapata Olivella se enfoca a través de sus escritos y acciones “on questions of black consciousness, culture and politics, and aimed

---

<sup>14</sup> Sobre este proceso ver Wabgou et al. 71-74; 92-93.

to integrate blacks fully into Colombian's social, economic, and political life” (Pashel 65), para afirmar cultural, social y políticamente la presencia de la raza negra dentro de la historia y la sociedad colombianas. Posteriormente, en la década de los setenta y a partir de eventos como el Primer Encuentro Nacional de la Población Negra Colombiana en Cali (1975) y el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, nace el Movimiento de Negritudes y el Movimiento Social Afrocolombiano.<sup>15</sup> Estos movimientos fueron inspiradores de otras reconocidas organizaciones que se gestaron en la década de los ochenta, como el Movimiento Cimarrón, que desde 1982 ha luchado por la reivindicación de los derechos y la participación política de las poblaciones afrodescendientes, y la Organización Campesina del Bajo Atrato – OCABA, que nace en 1985 y aboga por la protección de los territorios naturales y ancestrales.<sup>16</sup>

Estas organizaciones formadas en gran medida por estudiantes, profesores, abogados, campesinos, líderes sociales y gestores fueron fundamentales para movilizar desde las regiones una inclusión de las poblaciones afrodescendientes en las esferas sociales, políticas y culturales de la sociedad, y la legitimación y reconocimiento de ellas como parte activa de la nación colombiana. Así, en la década de los noventa, partiendo de las iniciativas de las comunidades afrodescendientes a través de estas organizaciones, el Gobierno empieza a generar y promulgar políticas inclusivas con el propósito de legalizar

---

<sup>15</sup> Sobre estas organizaciones y otras las generadas en los años setenta, ver Wabgou et al. 99-130.

<sup>16</sup> Sobre estas organizaciones ver Wabgou et al. 146-153.

y legitimizar los derechos de estas poblaciones. De esta manera, en Colombia se empieza a generar un cambio de la noción de nación predominantemente “mestiza” hacia una noción de nación pluricultural y multiétnica; primero, con la participación de organizaciones de negritudes en la Constituyente de 1991.<sup>17</sup> Con esta Constituyente se lograron reformas significativas a la Constitución Nacional de 1886, entre ellas, la formulación de la premisa de que “El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación Colombiana” (Art. 7); y segundo, con la posterior implementación de la Ley de Comunidades Negras o Ley 70 de 1993, la cual busca proteger la identidad cultural y los derechos de las comunidades negras como grupo étnico, y garantizar condiciones de igualdad y oportunidad en la sociedad colombiana (Art.1).<sup>18</sup> Esta Ley pretende, por tanto, reconocer los derechos territoriales, culturales, económicos, ambientales y sociales del pueblo afrocolombiano, lo cual representa un avance significativo para la inclusión de las poblaciones afrocolombianas; y motivó el surgimiento de otras organizaciones importantes como la Asociación de

---

<sup>17</sup> La Asamblea Nacional Constituyente de 1991 respondió a una iniciativa de reforma de la Constitución colombiana de 1886, durante la presidencia de César Gaviria Trujillo, cuando por parte de un movimiento estudiantil se propuso una reforma a las instituciones sin la participación de la clase política tradicional, cuya institucionalidad había desembocado en una crisis de gobernabilidad y legitimidad del Estado. Esta iniciativa que reflejaba el sentir de la sociedad civil, se materializó por medio de la votación para convocar la Constituyente en diciembre de 1990. Con una favorabilidad del 90%, el Gobierno aprobó la Constituyente y se eligieron 70 delegatarios como miembros de la Asamblea, de partidos políticos tradicionales y de otros grupos y organizaciones sociales. En julio de 1991, la Asamblea promulga las reformas y, finalmente, se aprueba una Carta Política compuesta por 380 artículos definitivos y 60 transitorios (Correa H., “El Proceso Constituyente. El Caso Colombiano”).

<sup>18</sup> Sobre la Ley 70 de 1993, el texto completo se encuentra en la página web del Ministerio del Interior de Colombia: <https://www.mininterior.gov.co/la-institucion/normatividad/ley-70-de-1993-agosto-27-por-la-cual-se-desarrolla-el-articulo-transitorio-55-de-la-constitucion-politica>

Afrocolombianos Desplazados - AFRODES, que vela por los derechos de los afrodescendientes desplazados durante su situación transitoria y a su retorno a su territorio (Wabgou et al. 190).

Es a partir de esta movilización social y política, y su respaldo jurídico, que las mujeres afrodescendientes empiezan a ser visibles a través de organizaciones que abogan por los derechos de las poblaciones afrodescendientes, y en especial, de las mujeres, como la organización Proceso de Comunidades Negras-PCN, que se origina en octubre de 1993 dentro del conjunto de Organizaciones de Comunidades Negras y que junto a otras organizaciones chocoanas como OBAPO, ACIA, ACADESAN, trabaja en la reglamentación de la Ley 70. Su enfoque inicial es la reivindicación de la cultura negra como elemento central de la identidad afrodescendiente para el ejercicio de sus derechos al territorio, la autonomía y la visión de desarrollo en relación con la naturaleza (Wabgou et al. 185-186). En cabeza de la politóloga y activista Libia Grueso, la trabajadora social y activista Leyla Arroyo, y la activista en derechos humanos Charo Mina Rojas, la organización PCN ha centrado sus esfuerzos en resaltar el papel de la mujer en las comunidades afrocolombianas como defensora del territorio y la identidad étnica y cultural, y en velar por sus derechos y su participación social como lideresas (Wabgou et al. 198).<sup>19</sup> También, se destacan entre estas organizaciones de mujeres, la Asociación de

---

<sup>19</sup> Para la presente investigación se toman fundamentalmente los conceptos teóricos de estas estudiosas y activistas en relación con el PCN.

Mujeres Afrocolombianas (AMUAFROC), la Fundación Cultural Colombia Negra y la Red Nacional de Mujeres Afrocolombianas- Kambirí.<sup>20</sup>

Entre otras mujeres que han sobresalido en su trabajo en pro de estas poblaciones y sus mujeres está la socióloga y docente Betty Ruth Lozano quien como cofundadora de la Fundación Akina Zaji Sauda – Conexión de Mujeres Negras- , activista e investigadora del feminismo negro y decolonial, ha luchado en pro de los derechos de las mujeres y contra el racismo sistémico.<sup>21</sup> También, cabe destacar la labor de la líder social y medioambiental Francia Márquez, galardonada con el Premio Nacional como Defensora de Derechos Humanos (2015) y el Premio Golman (2018), quien ha trabajado arduamente por la defensa y preservación de los territorios, luchando contra la minería ilegal y la contaminación, y velando por la restitución de tierras a los desplazados por la guerra.<sup>22</sup> Igualmente, la abogada y poeta Jenny de la Torre Córdoba, condecorada con Premio a la Mujer Cafam en 2018 por su trabajo en pro de las mujeres, ha llevado a cabo una gran tarea desde su participación en el Movimiento de Negritudes, donde ayudó en la gestación y promulgación de políticas inclusivas para las poblaciones afrodescendientes de Colombia, siendo partícipe de la Constituyente de 1991. También, se destaca su

---

<sup>20</sup> Sobre más información sobre estas y otras organizaciones de mujeres afrocolombianas ver: Wabgou et. 198 -212.

<sup>21</sup> La biografía de Betty Ruth Lozano se encuentra en el siguiente link: <http://afrocolombianosvisibles.blogspot.com/2017/11/betty-ruth-lozano-lerma.html>. Su perspectiva teórica sobre el feminismo negro y decolonial se toma para el análisis general de esta investigación.

<sup>22</sup> Biografía en: <https://historia-biografia.com/francia-marquez/>

participación en el Ministerio del Interior de Colombia como Directora General de Comunidades Negras y otras colectividades étnicas, y en el Congreso de la República como Asesora para Comunidades étnicas.<sup>23</sup>

Ellas son algunas dentro un grupo significativo de mujeres que han luchado por los derechos y contra la desigualdad de género, para que las mujeres tengan una voz, una participación más activa en la sociedad y sean reconocidas como agentes de cambio. Dentro de este proceso también han hecho una significativa labor las Almanegras, quienes como mujeres poetas y activistas del Pacífico colombiano han aportado a la transformación de la sociedad colombiana desde sus iniciativas poéticas, políticas, educativas y sociales en pro de la inclusión de las poblaciones afrodescendientes y sus mujeres. Además del compromiso político y cultural de su poética, ellas han trabajado como activistas, educadoras y gestoras culturales: María Elcina Valencia Córdoba, como gestora cultural a través de la dirección de la Fundación Tradiciones del Pacífico y, recientemente, como Técnica de cultura de Buenaventura; Mary Grueso Romero, como maestra y promotora cultural y de lectura, implementando proyectos educativos desde la escuela y la biblioteca; y María Teresa Ramírez Nieva, como académica e investigadora, promoviendo la difusión de estudios etnográficos. Las tres vienen aportando desde las

---

<sup>23</sup> Biografía en: <https://www.asocajas.org.co/jenny-%E2%80%8B%E2%80%8Bde-la-torre-cordoba-mujer-cafam-2018/>

esferas educativas, especialmente con el Proyecto Educativo de Etnoeducación,<sup>24</sup> y las esferas políticas y sociales con las poblaciones negras, palenqueras y raizales para la construcción de un marco jurídico que garantice su inclusión en las políticas nacionales y regionales, a través de la planeación y ejecución de proyectos y programas cuyo objetivo es generar reconocimiento y participación de estas comunidades y sus mujeres en sus contextos.

Esta realidad está permitiendo el reconocimiento de las poblaciones afrocolombianas, pero en especial, de sus mujeres, pues si bien estas comunidades han sido históricamente marginadas en todas las esferas, las mujeres lo han sido aún más debido al imperante sistema patriarcal. Como consecuencia, se ha empezado a difundir la producción literaria afro femenina, la cual había estado al margen y a la sombra de la literatura canónica: la masculina y la femenina blancas y la afro masculina. Las pocas mujeres que han logrado el reconocimiento en la historia de la literatura colombiana han sido mujeres blancas y de esferas socioeconómicas altas de la sociedad, desde la pionera Soledad Acosta de Samper (1833-1913) hasta las escritoras contemporáneas Laura Restrepo, Piedad Bonet, Albalucía Ángel, Ángela Becerra, Fanny Buitrago, María

---

<sup>24</sup> La Ley 70 “introduce la Cátedra de Estudios Afrocolombianos y aprueba la conformación de la División de Etnoeducación en el Ministerio de Educación con el propósito de promover y defender la identidad cultural negra en el sistema educativo colombiano a través de la acción enriquecedora del contenido de los programas curriculares con elementos esenciales de la cosmovisión negra – valores artísticos, historia, creencias y prácticas religiosas, literatura, oralidad, formas de producción, etc.-, lo que coadyuvaría a sancionar actos de discriminación, racismo, segregación, marginalización, intimidación y desprecio con trasfondo étnico-racial” (Wabgou et al. 168).

Mercedes Carranza, Marvel Moreno, Rocío Vélez de Piedrahita y Carolina Sanín, entre otras. Las producciones literarias de estas escritoras son publicadas por grandes empresas editoriales, con grandes tiradas y distribución a nivel nacional e internacional, y son reseñadas en historiografías literarias y abordadas por la crítica literaria (aunque nunca en la misma dimensión de la literatura masculina). En contraposición, la literatura femenina afrodescendiente está empezando a divisarse a través de una producción emergente de obras poéticas y narrativas que está teniendo difusión, pero muy limitada pese al esfuerzo de editoriales como Embalaje y Apidama, las cuales, siendo pequeñas, trabajan con escasos recursos y producen bajas tiradas.

Por tanto, como lo expresa Laurence E. Prescott en su artículo “Evaluando el pasado, forjando el futuro: estado y necesidades de la literatura afrocolombiana” (1999), hay una tarea pendiente en el reconocimiento de la literatura afrodescendiente en general, porque si poco se ha hecho por este tipo de literatura, mucho menos se ha hecho por el trabajo literario de las mujeres. Según Prescott, las publicaciones de las autoras de la Región Pacífica “han salido en relativamente pequeñas tiradas y con poca o ninguna publicidad, lo cual ha impedido que se conozcan ampliamente” (559). De esta manera, como hace referencia Santos Palmeira, en el S.XX contamos solamente con dos antologías que incluyen autoras negras *Antología 21 años de poesía colombiana 1942-1963* organizada por Óscar Echeverry Mejía y *Diosas en bronce. Poesía Contemporánea de la mujer colombiana* (1995) de Teresa Roza-Moorehouse, quien aborda noventa y

siete mujeres nacidas entre 1905 y 1967, entre las cuales cuatro son de ascendencia africana: María Teresa Ramírez, Ivonne América Truque, Sonia Solarte (1959) y Milena Lucumi (1964) (90). En el siglo XXI, contamos con la antología de Hortensia Alaix de Valencia *La palabra poética del afrocolombiano* (2001) que incluye autoras afrodescendientes María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero y Edelma Zapata; y posteriormente, gracias a una ardua pesquisa de literatura femenina afrodescendiente por parte de los escritores, investigadores y editores Guiomar Cuesta y Alfredo Zambrano, sale a la luz la primera antología de escritoras afrodescendientes *¡Negras somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008), y en 2010, la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* que reúne poetas pertenecientes a las distintas regiones de Colombia. Finalmente, en 2020 se publica la antología latinoamericana *Poemas y Cantos*, compilación hecha por las investigadoras María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (2020), donde se recogen poemas de María Teresa Ramírez y María Elcina Valencia, junto a otros poemas de escritoras latinoamericanas como Nancy Morejón, Georgina Herrera, Mayra Santos, Yolanda Arroyo y Shirley Campbell Barr.

La *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (2010) hace parte de la colección de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana del Ministerio de Cultura de Colombia, que con la publicación de 18 libros digitales ha sido un gran medio de difusión de literatura afrodescendiente, con la opción de libre acceso a materiales bibliográficos

vía internet a través de la página web del Banco de la República. Sin embargo, vemos en esta colección una preminencia de la literatura negra canónica escrita por hombres, como es el caso de Candelario Obeso, Manuel Zapata Olivella, Carlos Arturo Trueque, Arnoldo Palacios, Óscar Collazos, entre otros, y escasa difusión de la producción femenina, pues sobre ésta sólo existe la antología referida anteriormente. Cabe resaltar la publicación reciente de dos antologías que demuestran un avance en la visibilidad de la literatura femenina afrodescendiente: *Por todos los silencios. Antología poética POEPAZ*, del editor Édver A. Delgado (Libros para Pensar, 2019) y *Urdimbres. Antología Literaria. Las mujeres del Pacífico Narran su Territorio* (2020), editada por el Ministerio de Cultura, cuyos compiladores son la Almanegra Mary Grueso y Jefferson Torres Guerrero. Sin embargo, sigue estando pendiente un largo camino de reconocimiento y difusión de esta literatura.

Además de la insuficiente difusión de la literatura femenina afrodescendiente, se evidencia una carencia de crítica e investigación alrededor de esta literatura, que se resume a algunos artículos de nivel académico publicados por investigadores como María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Lawo-Sukam, y a los artículos de los prólogos a poemarios y antologías. Sin embargo, las últimas antologías nos dan ahora un panorama general amplio del estado de la literatura hecha por mujeres afrodescendientes, a través del cual tenemos acceso a poemas de diversas autoras nacidas desde 1940 hasta 1980 en diversas regiones Colombia y del Pacífico específicamente (primera *Antología*), cuyo

propósito es “llenar un vacío en lo que respecta a la presencia y reconocimiento de poetas afrodescendientes en la producción literaria colombiana” (Prólogo 14). A partir de estas ediciones, se ha prestado una mayor atención a esta producción literaria y hemos conocido una diversa gama de estilos y voces que cantan para sentirse y ser sentidas en el mundo, reafirmarse como sujetos en sus comunidades y reclamar su lugar en la sociedad y la historia.

### **La investigación de Las Almanegras**

Teniendo en cuenta este limitado panorama de la literatura negra femenina en Colombia, es una tarea fundamental el seguir dando difusión a esta importante expresión femenina, la cual no sólo tiene un inmenso valor estético sino también vital, pues es a través de la vinculación de la palabra con el quehacer social y político que las mujeres de ascendencia africana están logrando participar activamente en la sociedad. Es así como esta disertación busca aportar en esta divulgación con el análisis de las obras y las propuestas poéticas de las Almanegras María Teresa Ramírez Nieva, Mary Grueso Romero y María Elcina Valencia, pues ellas se constituyen en tres pilares alrededor de los cuales se está edificando la literatura negra femenina del Pacífico colombiano. Ellas representan una ruta de búsqueda y construcción esencial de la identidad femenina y afrocolombiana hacia un proceso de descubrimiento, reconocimiento, posicionamiento y empoderamiento en la sociedad actual. El poder de la palabra las ha empoderado, y están incidiendo desde las distintas regiones a través de un arduo trabajo social, educativo y

político en pro de las comunidades afrocolombianas, especialmente de las mujeres, para la restitución de sus derechos e igualdad de condiciones que les han sido negados durante tantos años.

Sobre el trabajo poético y social de las tres poetas se viene edificando el árbol potente de la literatura negra femenina colombiana, que viene fortaleciendo sus raíces y esparciendo sus ramas; un árbol que, como el baobab o “árbol sagrado” de las culturas africanas del que hace referencia Manuel Zapata Olivella en su libro *El árbol brujo de la libertad* (2002), crece potente porque se arraiga y se bifurca a través de sus ramas y del legado que van dejando. Su literatura es una literatura de “resistencia y cimarronaje”, de reafirmación de la herencia cultural africana y de búsqueda y construcción de una identidad afrofemenina.<sup>25</sup> Por tanto, es una literatura que abraza la negritud en cuanto a reivindicación cultural de la raza negra y que busca la construcción de identidad de la mujer desde sus propias experiencias particulares; una literatura que reclama un lugar en la historia y en la sociedad y que se alza contra las opresiones sociales, culturales y políticas. De esta manera, las Almanegras, al recrear de manera potente todo su mundo

---

<sup>25</sup> Se define acá “resistencia y cimarronaje” desde la perspectiva del “feminismo negro afrocolombiano” que describe la activista y académica Betty Lozano en su artículo “El Feminismo Negro-Afrocolombiano: Ancestral. Insurgente y Cimarrón”, donde se recoge el concepto de “cimarronismo” adjudicado a la práctica de búsqueda de libertad de los esclavizados en la Colonia, quienes eran llamados cimarrones porque huían de la opresión esclavista y conformaban sociedades denominadas *palenques* en Colombia. Este concepto es extendido en el artículo a las prácticas de resistencia e insurgencia -tomando el concepto de “insurgencias” de Catherine Walsh- de las mujeres en las comunidades, sus luchas políticas, sociales, culturales y epistémicas para la construcción de una nueva sociedad (Lozano, “El Feminismo Negro-Afrocolombiano”).

propio que llevan en su herencia ancestral africana y que ha querido ser reprimido, lo contraponen a “todo pensamiento hegemónico; eso es lo que entendemos aquí por la decolonización del pensamiento, por la reivindicación de los saberes Otros, las historias Otras, lo cual no solo es resistencia sino empoderamiento” (Mosquera 11).

Si bien los estudios críticos de investigadores como María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Alain Lawo-Sukam han servido como una importante aproximación a la producción de las tres escritoras y han subrayado temáticas que sobresalen en su poética como lo son los conceptos de memoria, identidad, negritud, Africanía, oralidad y acervo cultural, se ve necesario un análisis más amplio que profundice en la propuesta que vincula estas temáticas y que tiene que ver con la defensa y reconstrucción de territorios. Este aspecto es abordado, pero de manera aislada, en el artículo “Construcción estratégica de la alteridad negra en tres cuentos de Mary Grueso Romero” de Betty Osorio cuando analiza los cuentos *El gran susto de Petronila*, *La muñeca negra* y *La niña en el espejo* de Grueso Romero desde el sentido comunitario de territorio que se sugiere en estas narraciones particulares, pero dejando de lado la totalidad de la obra de esta autora, y en especial su poética. Así que retomando lo que Betty Osorio expresa en este artículo, quiero plantear que este aspecto de “territorio” es fundamental para entender el sustento sobre el que las autoras recrean su universo poético y su quehacer social, político y cultural.

Es así como en mi disertación planteo que la obra de estas poetisas se constituye en una forma de resistencia, de “recuperación y defensa de los territorios” y de recreación de territorios geográficos, corporales, políticos, culturales e inmateriales que han sido históricamente amenazados y usurpados, y que responde a la cruda realidad sociopolítica de la Costa Pacífica colombiana.<sup>26</sup> Así, la obra de María Teresa Ramírez Nieva propone la preservación y recreación de territorios ancestrales; la de Mary Grueso Romero, la defensa, recuperación y reconstrucción de territorios geográficos; y la de María Elcina Valencia Córdoba, la defensa y recreación de territorios corporales femeninos. Con estas propuestas, las poetisas abogan por la recuperación de territorios materiales e inmateriales en una región que experimenta una situación de casi completo abandono del Estado, de explotación desmedida minera y de palma que socava la tierra y los ecosistemas, y de una guerra territorial entre guerrillas y grupos paramilitares, donde la población civil es la más afectada a través del desplazamiento forzado o la muerte causada por algún grupo armado. En este panorama, las poetisas abogan como mujeres, principalmente, por las mujeres, quienes son las víctimas principales en este conflicto armado, porque además de

---

<sup>26</sup> El concepto de “recuperación y defensa de territorios” es planteado como base del feminismo comunitario latinoamericano y replanteado por la socióloga y politóloga colombiana Libia Grueso (Directora del Proceso de Comunidades Negras de Colombia) y por la académica colombiana Betty Ruth Lozano, quienes en sus artículos (referidos en la Bibliografía) hacen referencia a la importancia del “territorio” en la concepción de las comunidades afrocolombianas, en cuanto a ser espacio de vida para “ser”, y por tanto, se señala la necesidad de protegerlo y salvaguardarlo. El “territorio” desde esta perspectiva es “el espacio de vida... donde las mujeres negras y hombres y hombres negros configuran su ser en una relación de armonía con la naturaleza” (Grueso y Arroyo, “Las mujeres y la defensa del lugar” 122).

ser “el mayor porcentaje entre la población obligada al desplazamiento ... se han convertido en botín de guerra de todos los grupos armados” (Lozano 21).<sup>27</sup>

A la luz de este concepto fundamental de “recuperación y defensa de territorios”, analizo los libros *Abalenga, Mabungú. Triunfo, Mabungú. Triunfo: Cosmogonía Africana Tomo 2, Flor de Palenque* y *La noche de mi piel* de María Teresa Ramírez; *Negra soy, Cuando los ancestros llaman, El otro yo que sí soy yo, El Mar y tú, Tómame antes que la noche llegue, El baúl de la escuela*, de Mary Grueso; y *Todos somos culpables, Rutas de autonomía y caminos de identidad, Susurro de palmeras y Pentagrama de pasión* de María Elcina Valencia. Como lo expresa Libia Grueso en el artículo “Las mujeres y la defensa de la tierra” (114), para las poblaciones del Pacífico colombiano el concepto de territorio está sustentado sobre la idea de “espacios de uso” de los ecosistemas que

---

<sup>27</sup> Dentro de esta guerra, las mujeres afrodescendientes han sido de las más vulneradas, lo que se puede evidenciar en el último reporte del 29 de julio de 2021: “Colombia: Impacto y tendencias humanitarias entre enero y junio de 2021”, elaborado por OCHA (United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs). En este informe se muestran las estadísticas de las principales víctimas del conflicto armado en Colombia, y se observa que las poblaciones de afrodescendientes, y de mujeres en particular, son las más afectadas por “el desplazamiento y eventos de acciones armadas”. De acuerdo con estas estadísticas, de los grupos afectados el 56% es de afrocolombianos, especialmente del Pacífico; y las mujeres en una proporción mayor que los hombres. Por ejemplo, en este último semestre, se reportaron 5.343 mujeres desplazadas frente a un número de 4.393 hombres (ver: OCHA, [https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/infografia\\_impacto\\_y\\_tendencias\\_humanitaria\\_junio\\_2021\\_1.pdf](https://reliefweb.int/sites/reliefweb.int/files/resources/infografia_impacto_y_tendencias_humanitaria_junio_2021_1.pdf)). Dentro de este contexto, un gran número de mujeres defensoras y lideresas que trabajan en pro de estas poblaciones están siendo amenazadas y asesinadas. De enero a junio de 2020, la Defensoría del Pueblo registró 132 amenazas, 11 homicidios y 7 atentados. De estas vulneraciones, un gran porcentaje son hacia mujeres negras del Cauca (ver: Sisma Mujer, *Lideresas y defensoras contra la pandemia*). De igual manera, la violencia de género contra la mujer por causas de violencia sexual e intrafamiliar tiene mayores repercusiones en las poblaciones afrodescendientes, como se muestra en el *Boletín epidemiológico* de 2018. (Ver: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses, *Boletín epidemiológico: Violencia de género en grupos étnicos*” 20-22).

sostienen el proyecto de vida de la comunidad. Es decir, para estas comunidades, el territorio y la vida están esencialmente interconectados; y por tanto, si no hay territorio, no hay vida. Desde esta concepción, el territorio es un derecho ancestral y es un espacio determinado por las relaciones entre naturaleza y cultura que debe ser defendido.

De esta manera, argumento en mi análisis que las Almanegras hacen parte fundamental de lo que Betty Ruth Lozano define como “proyecto de vida que representan las mujeres negras del Pacífico, ... que se ve amenazado por un proyecto de muerte representado por la intensificación del modelo extractivo ... y el monocultivo de ilícitos como la coca y lícitos como la palma aceitera” (Lozano, “El feminismo no puede ser uno” 21). Un proyecto de vida donde “las mujeres negras, afrocolombianas, palenqueras y raizales, se están inventando nuevas condiciones de vida, de saber y de ser distintas” (Lozano, “El feminismo no puede ser uno” 8).

Por tanto, hago una aproximación a las obras de las autoras caucanas desde el enfoque de un “*feminismo otro*, que acompaña las luchas del pueblo negro sin olvidar que el proceso de decolonización del ser negra o del ser negro pasan por el cuestionamiento a las relaciones de género configuradas tanto en el proceso esclavista como en el de resistencia y cimarronaje” (Lozano 21). Este “feminismo otro” es formulado por Libia Grueso y Betty Ruth Lozano como un “feminismo negro afrocolombiano”, un feminismo “otro”, negro y decolonial, donde las mujeres son agentes de cambio y ejercen una “política de lugar”, a través de luchas políticas y colectivas como el cimarronaje, y que

vienen creando, inventando y defendiendo territorios, por medio de prácticas de resistencia e “insurgencia” (Lozano, “Feminismo negro-afrocolombiano” 23). Este concepto de “insurgencia” se basa a su vez en la noción de “insurgencias políticas y epistémicas” desarrollada por Catherine Walsh y que plantea una resistencia que propone y construye sociedad, cuestionando el pensamiento, el ser, el poder coloniales, y por tanto, proponiendo la decolonización (Walsh 12). Estos fundamentos se relacionan de igual manera con el feminismo comunitario que surge del proyecto “Buen vivir” desarrollado en Ecuador, Bolivia, Colombia, el Global Sur, que contrapone lo colectivo, comunitario y dador de vida, frente a lo individual, capitalista, explotador y dador de muerte.<sup>28</sup> Este enfoque se enmarca en este análisis, dentro de la búsqueda y construcción identitaria afrofemenina del “Ser mujer negra”, “herederas del legado de las ancestras”, “arrulladoras de la vida” y “constructoras de familias y comunidades” (Hurtado 57-63), y del “pensamiento afroepistémico que debe surgir desde la experiencia africana,

---

<sup>28</sup> El Buen Vivir es un “Concepto que se ha identificado con el *Sumak kawsai* (quechua) y con el *Suma kamaña* (guaraní), y significa en términos generales: la vida en plenitud. La Constituciones ecuatoriana (2008) y boliviana (2009) lo incluyeron como una forma crítica y alternativa a los modelos de desarrollo imperantes hasta el momento”. Aunque se encuentran diversas interpretaciones sobre este concepto existen características comunes como: vivir en plenitud, saber vivir en armonía con la Madre Tierra, el Cosmos, la existencia dentro de un equilibrio. Significa saber coexistir y cohabitar con todas las formas de vida animada e inanimada y, por tanto, admitir que todos somos diversos pero en igualdad de condiciones,. Significa concebir la naturaleza pluriétnica e intercultural, proponiendo un proceso de decolonización, y mejorar las condiciones de vida protegiendo la biodiversidad. (Cardoso et al., “Elementos para el debate e interpretación del Buen vivir / Sumak kawsay” en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017005/html/index.html>)

sobreviviente en el Nuevo Mundo y como contradiscurso a la esclavización, al colonialismo y a la colonialidad” (Mosquera 13).

Para el análisis de las obras también tomo en cuenta los siguientes estudios: “Los abuelos como arcas de la memoria”, “María Teresa Ramírez: heredera de Yemayá y Changó”, “Mary Grueso: poesía, memoria e identidad” y “Mary Grueso: Almanegra del Litoral” de María Mercedes Jaramillo. También “Mabungú. Triunfo, de María Teresa Ramírez Nieva: Poética y política de la diáspora”, “María Teresa Ramírez Nieva: reconstrucción de la memoria africana del litoral Pacífico colombiano” y “Construcción estratégica de la alteridad negra en tres cuentos de Mary Grueso Romero” de Betty Osorio. Finalmente, “Mary Grueso y María Elcina Valencia Córdoba: poetas de la identidad afrocolombiana” y “María Elcina Valencia: cantante del pueblo afrocolombiano” de Alain Lawo-Sukam.

Estos estudios abordan temas como la memoria, la oralidad, la ancestralidad africana, la naturaleza del Pacífico, la identidad cultural, las tradiciones folclóricas como la música y el baile, de los cuales tomo algunos aspectos relevantes para vincularlos al concepto de “recuperación y defensa de territorios”, de defensa de la vida, y desde la perspectiva de un feminismo otro, negro, decolonial y comunitario. Me aúno, también, a la reflexión de Silvia Valero, quien en sus ensayos “La crítica literaria frente a las narrativas afrohispanoamericanas: generalizaciones y racialización” y “De qué hablamos cuando hablamos de literatura afrocolombiana”, expresa la urgencia en la construcción de

una crítica desde la especificidad de los textos, que parta de lo particular de las experiencias de las escritoras y se aleje de las concepciones generalizadoras y raciales. Así, con este trabajo investigativo pretendo abonar en la construcción de una aproximación crítica a la literatura femenina afrodescendiente que se ha venido gestando partiendo desde el contexto particular de estas escritoras del Pacífico colombiano.

Este estudio investigativo se desarrolla a lo largo de tres capítulos: “La poesía performativa de María Teresa Ramírez Nieva: Tejiendo territorios ancestrales”, “La poesía sensorial de Mary Grueso Romero: Pintando territorios geográficos” y “La poética musical de María Elcina Valencia Córdoba: el empoderamiento de territorios corporales”. En el Capítulo I, “La poesía performativa de María Teresa Ramírez Nieva: Tejiendo territorios ancestrales”, planteo cómo María Teresa Ramírez recupera, protege y reconstruye territorios ancestrales desde la memoria y la oralidad, que la conecta con su pasado histórico y mítico, con sus raíces tanto africanas como americanas. Sobre estas raíces, ella edifica su negritud, su identidad afrodescendiente, su ser mujer, y se reencuentra con su esencia africana e indígena de resistencia, permanencia y fortaleza inquebrantable. Argumento, entonces, que a través de sus cinco poemarios (*Abalenga*, *Flor de Palenque*, *Mabungú. Triunfo*, *Mabungú. Triunfo: Cosmogonía Africana Tomo 2* y *La noche de mi piel*), la poeta se asume como una *griot*, es decir, como narradora que

mantiene el legado contando y cantando las historias de su pueblo.<sup>29</sup> La poeta cuenta las historias por medio de una poesía que retoma el palenquero -la lengua propia de San Basilio del Palenque- y donde resuena sin cesar el tambor, que tanto en imagen como en musicalidad, es símbolo unificador de la resistencia y la presencia inmortal de la espiritualidad Yoruba.<sup>30</sup> Una poesía que invoca a los Orishas y que recrea cantos y alabaos, donde la palabra oral y poética es potencia creadora, transmisora y perpetuadora de la herencia africana y americana. Esta narración ancestral que emerge en la declamación de la poeta, está acompañada de su cuerpo, el cual es vehículo de expresión en un performance que plantea una propuesta estética y vital, cuyo objetivo es congregarse alrededor de la voz y el movimiento ritual a la comunidad colombiana, la cual necesita escuchar y reconocer una historia olvidada, para revivirla, recrearla y reconstruirla.

Por tanto, en este capítulo analizo el universo poético propuesto en los cinco libros señalados de María Teresa Ramírez, teniendo en cuenta los elementos que fundamentan el sentido de la palabra como recreadora, reconstructora y reivindicadora de una historia afrodescendiente que necesita existir, ser reconocida y recreada como parte fundacional del ser afrocolombiano. Este análisis lo llevo a cabo desde la perspectiva de reconstrucción femenina de territorios ancestrales necesarios para la reivindicación de la

---

<sup>29</sup> Los *griot* son una casta de narradores tradicionales de África Occidental que ejercen el oficio de proteger y salvaguardar la tradición a través de la oralidad y de mediar entre la esfera sagrada y terrenal.

<sup>30</sup> La civilización Yoruba se encuentra al suroeste de Nigeria y al este de Benín, África Occidental. Su centro sagrado es la ciudad de Ilé Ifé. Los Yorubas estaban entre los grupos lingüístico-religiosos de los esclavizados traídos de África a América hasta el siglo XIX. (Rodríguez 3-5)

vida en términos del feminismo negro, decolonizador y comunitario; y también, teniendo en cuenta conceptos de “mito”, “conciencia mítica” y “modelos ejemplares” del historiador y filósofo rumano Mircea Eliade, en sus libros *El mito del eterno retorno* y *Mito y realidad*.

En el Capítulo II, “La poesía sensorial de Mary Grueso Romero: Pintando territorios geográficos”, planteo que Mary Grueso recupera y salvaguarda territorios geográficos que son recreados en sus poemas con el objetivo de reconstruir espacios del Pacífico colombiano que hacen parte fundamental de su ser, de su búsqueda y construcción de identidad y pertenencia. Argumento acá cómo esta recuperación de territorios geográficos está estrechamente relacionada con el exilio de desplazamiento social, político, económico y cultural en Colombia, el cual han sufrido desde siempre las poblaciones negras y, en especial, las mujeres, y agudizado actualmente por el conflicto armado que azota la Región Pacífica. Planteo también cómo esta recuperación de territorios la emprende Mary Grueso a través de la palabra poética como recreadora de espacios de mar y tierra del Pacífico colombiano, y de la edificación de un camino de empoderamiento por parte de la poeta en su contexto social. Mary Grueso pinta en sus poemarios tanto la geografía natural del Pacífico como la geografía humana de sus habitantes, con el fin de defender, recuperar y recrear los espacios usurpados y amenazados. Se puede evidenciar, así, la necesidad de la poeta de mostrar que el territorio y el ser están íntimamente ligados, lo cual se corresponde con los presupuestos

del feminismo negro afrocolombiano de que la naturaleza y el ser son un solo “ecosistema”, una comunidad, y que, por tanto, el territorio define, caracteriza e identifica.

Esta propuesta poética de reconstrucción territorial está ligada a la agencia social, cultural y pedagógica de Grueso Romero, quien es una movilizadora en pro de las poblaciones afrodescendientes. Es así como resalto su trabajo por la “recuperación y defensa de territorios” con las comunidades afrocolombianas, a través de programas educativos y sociales de concientización, reconocimiento y empoderamiento en la construcción de sociedad en toda Colombia; especialmente, su trabajo en torno a la reflexión de la identidad afrocolombiana con talleres de promoción de lectura dirigidos a la población estudiantil, donde su cuento *La Muñeca Negra* se ha convertido en un emblema de reivindicación y reconstrucción territorial e identitaria afrocolombiana desde la infancia.

Para el desarrollo de este análisis, junto con las nociones del feminismo negro afrocolombiano, se tienen en cuenta los conceptos de “geografías del terror”, “espacios acuáticos” y concepciones de “tierra y sus límites” del geógrafo y académico Ulrich Oslender sobre la noción de “territorio” en relación con la “construcción de identidades” en el Pacífico colombiano. Estos conceptos me ayudan a argumentar que la obra de Mary Grueso fundamentalmente recrea “paisajes de vida” como respuesta a los “paisajes de miedo” que, de acuerdo con Oslender, se manifiestan en el Pacífico colombiano dentro de

un contexto de guerra y muerte (“Geografías del terror”: un marco de análisis para el estudio del terror” y “Espacio e Identidad en el Pacífico Colombiano: Perspectivas desde la costa Caucana”). De igual manera, para el sustento de la importancia del ejercicio de promoción de lectura que lleva a cabo la autora caucana en esta propuesta de recuperar y recrear espacios de vida, tomo conceptos teóricos de Michèle Petit, antropóloga francesa e investigadora del tema de la lectura y sus espacios, en sus libros *Leer el mundo* y *El arte de la lectura en tiempos de crisis*.

Finalmente, en el Capítulo III, “La poética musical de María Elcina Valencia Córdoba: el empoderamiento de territorios corporales”, propongo que Valencia Córdoba aborda en su poética el reconocimiento de su cuerpo, su piel y su color como territorio de identidad, reafirmación y resistencia afrofemenina. A través de sus poemarios, 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. Por tanto, en este capítulo analizo de qué manera los territorios corporales se constituyen para la autora en territorios extensos y primordiales para redescubrirse, reconocerse, recrearse, y de tal manera, motivar al empoderamiento del cuerpo femenino que ha sido vulnerado sistemáticamente durante muchos años a través de la violencia patriarcal y social colombiana. Por tanto, muestro cómo esta propuesta corporal entronca con “el proyecto de vida” que caracteriza al feminismo negro afrocolombiano, donde el cuerpo femenino es vida y debe ser defendido y salvaguardado dentro de la comunidad vital. María Elcina

Valencia hace principalmente una crítica al machismo y al maltrato de la mujer, en especial en el poemario *Todos somos culpables*, donde la voz poética en primera persona expresa diatribas frente a los maltratos masculinos y manifiesta sus ansias de respeto, dignidad y libertad. De esta manera, incita a la reflexión frente a la concepción de la mujer como “esclava” dentro de una sociedad estructuralmente patriarcal y opresora de lo femenino. Así, planteo que la poeta edifica un camino de empoderamiento y reivindicación de la mujer contra la opresión con una poética donde el cuerpo se concibe como territorio de identidad, empoderamiento y libertad, a través del amor y el erotismo. Argumento que estos dos últimos son motores que movilizan el cuerpo-territorio en la exploración de vivencias sensoriales y sensoriales, eróticas y pasionales, que conectan al ser con la vida, como se evidencia especialmente en el poemario *Pentagrama de Pasión*. María Elcina Valencia posiciona el cuerpo femenino como territorio de libertad y vida. Por tanto, muestro cómo el cuerpo femenino se alza como territorio comunitario pero también subjetivo, el cual tiene una música propia, que canta y se mueve al ritmo de la existencia gracias al amor y al erotismo. También, que en sus poemarios se evidencia la estrecha conexión entre cuerpo, vida, música y poesía, donde la poesía se posiciona como la única expresión que logra expresar los sentimientos y sensaciones que son inasibles y no se pueden revelar sino a través de las metáforas que liberan la música más profunda de la vida. Finalmente, planteo que la propuesta poética de María Elcina Valencia Córdoba se relaciona estrechamente también con su formación como artista y gestora cultural, y

con su accionar y activismo social, pues como Mary Grueso, su recreación de territorios corporales para la mujer está estrechamente relacionada con su quehacer social y político a través del arte, la música, el baile y el folclor.

Para el desarrollo del análisis recorro en primera instancia, a conceptos del feminismo negro afrocolombiano en relación con la noción de territorio como ecosistema de vida en el cual la mujer y su cuerpo son parte fundamental de este, y por tanto, deben ser defendidos y salvaguardados. Teniendo en cuenta este precepto, la obra de Valencia Córdoba reclama la vida del cuerpo femenino. De igual manera, acudo a conceptos teóricos feministas que abordan la temática de la opresión del cuerpo femenino y su sexualidad, el cual ha sido sujeto a mecanismos de poder y control por la hegemonía patriarcal imperante. Entre estas concepciones teóricas, se encuentran las de Audre Lorde en su ensayo “Uses of the Erotic”, Hélène Cixous en su artículo “The Laugh of the Medusa”, en su estudio “The Sex Which is Not One”, Nancy Mairs en “Carnal Acts”, Sandra Lee en “Foucault, Femininity and Patriarchal Power” y Susan Rubin Suleiman en “(Re) Writing the body”. Estas concepciones me brindan herramientas para argumentar que la poética de Valencia Córdoba plantea y motiva la necesidad de la liberación del territorio-cuerpo femenino de cadenas sociales para “ser” a través de su reconocimiento y empoderamiento por medio del amor y el erotismo, los cuales representan el poder fundamental de la mujer y han sido soterrados por el poder masculino. El amor y el

erotismo son abordados para este análisis a la luz de la perspectiva teórica de Octavio Paz en su libro *La llama doble* (2018).

Con el análisis de estos tres capítulos, mi disertación concluye que la agencia poética, social y política de las Almanegras propone una defensa, recuperación, reconstrucción o recreación de territorios ancestrales, geográficos y corporales que responden a la situación histórica y actual del Pacífico colombiano. Esta situación se refiere a fenómenos criminales que se llevan a cabo en la región, como la usurpación de tierras, el desplazamiento forzado, los asesinatos y masacres a los que están sometidos sus habitantes como consecuencia de una guerra entre varios grupos armados que pelean por el control de territorios y la hegemonía de actividades económicas legales e ilegales, las cuales deforestan y contaminan la tierra.

También, concluyo que estas poetas del Pacífico representan una voz de resistencia y cimarronaje de las poblaciones afrodescendientes frente a la opresión y marginación histórica que han sufrido debido a la hegemonía de una sociedad tanto “mestiza” como patriarcal en Colombia, que ha pretendido silenciar y anular tanto el legado cultural afrodescendiente como a la mujer y su quehacer. La voz que ellas levantan está así comprometida con la recuperación, preservación y recreación de los espacios geográficos, de la memoria ancestral y la herencia cultural africana y americana; con la afirmación de la negritud, del Ser mujer y de su identidad afrodescendiente; y con la reivindicación de derechos para las poblaciones negras y su participación en procesos

sociales, políticos y culturales en la sociedad colombiana. De igual manera, su voz tiene el propósito constructivo de generar el cambio en la sociedad a través de crear conciencia y sentido de pertenencia, de enseñar esa historia que ha sido soterrada y hacer que las personas abracen el legado, su piel y su historia.

Por tanto, pretendo con este análisis remarcar la importancia de visibilizar una obra poética comprometida política, cultural y socialmente, que está edificando la construcción de una literatura y una sociedad más incluyente y justa. Sin embargo, que sigue habiendo poca representación de las mujeres afrodescendientes dentro de la literatura femenina colombiana y universal, y por tanto, escasos estudios sobre esta literatura, la cual nos habla de una historia y desde una perspectiva de género todavía desconocida porque ha permanecido en la sombra. Es necesario, entonces, seguir visibilizando esta literatura, investigando y escribiendo sobre ella para lograr una mayor difusión y reconocimiento. Con esta tarea en mente, a continuación de este estudio quiero seguir investigando sobre otras mujeres afrodescendientes que han seguido el camino de las Almanegras e indagar en otros géneros literarios como la narrativa, para abonar en tan necesaria empresa de dar eco a esta literatura.

## **CAPÍTULO I:**

### **LA POESÍA PERFORMATIVA DE MARÍA TERESA RAMÍREZ**

#### **NIEVA: TEJIENDO TERRITORIOS ANCESTRALES**

La poesía de María Teresa Ramírez Nieva (1944) es una poesía de resistencia y cimarronaje, comprometida con la recuperación, protección y construcción de territorios ancestrales a través del recobrar y recrear la memoria, la oralidad y las tradiciones orales de los pueblos originarios con la potencia de su voz y su palabra.<sup>31</sup> A través del lenguaje, de la palabra que atesora la memoria, la poeta se conecta con su pasado histórico y mítico africano y americano, con sus raíces y esencia de resistencia, permanencia y fortaleza inquebrantable, para tejer y reconstruir su identidad afrodescendiente colombiana. El “tejer” y el “tejido” son palabras y símbolos que envuelven la totalidad de la obra de María Teresa Ramírez, que aunados a la “araña”, simbolizan el acto de creación. Es a través del tejido que la poeta hace un llamado a urdir una memoria para reconocerse en ella y revivir una historia propia en una ruta hacia la identidad, la libertad y la autonomía. De esta forma, la poeta plantea que las comunidades negras re-existan a través de su memoria, desde el concepto definido por Libia Grueso cuando afirma que el proceso de resistencia cultural de las comunidades afrocolombianas es un proceso de re-existencia

---

<sup>31</sup> Se entiende cimarronaje - como se explicó en la Introducción- como acto de resistencia contra los sistemas esclavistas y coloniales, y que retoma el feminismo negro afrocolombiano en cabeza de Betty Ruth Lozano y Libia Grueso con el Proceso de Comunidades Negras, conceptualizando el término como la resistencia e “insurgencia” política, social y cultural de las mujeres en sus territorios y comunidades.

que está directamente relacionado con procesos de reconstrucción del Ser negro en todas las dimensiones. Desde esta perspectiva, se habla aquí de una reivindicación histórica y humana de las poblaciones afrodescendientes en una sociedad en las que han estado oprimidas social, política, cultural y económicamente, por un sistema colonial y racista que ha permeado todas las instancias desde que el afrodescendiente era esclavizado y considerado como inexistente al ser objetivado y despojado de toda humanidad (Grueso L., “La comunidad negra colombiana” 107-130).

En este sentido, la poesía de María Teresa Ramírez revela esta necesidad de liberación del que ha sido oprimido mediante una búsqueda vital de ser, en relación con el poder ejercer plenamente sus derechos ciudadanos y participativos en los territorios, y el poder reafirmar su identidad y legado ancestral y cultural. Esta idea de re-existencia está relacionada estrechamente con los conceptos del historiador rumano Mircea Eliade entorno al mito en sus libros *El mito del eterno retorno* y *Mito y realidad*, pues la poeta propone en su poética la resignificación profunda de la existencia alrededor de la recuperación del poder ancestral y mítico de la oralidad y la musicalidad, con el fin de reconstruir territorios ancestrales y llenar el silencio y la ausencia de una historia que necesita ser recordada y recreada. La espiritualidad y la ancestralidad emerge de las palabras de la poeta como poder de resistencia y re-existencia, a través de la recreación de las cosmogonías Yoruba y americana, con la invocación de Orishas y dioses, cantos y alabaos, símbolos esenciales como el fuego y el tambor, y primordialmente, la palabra

oral y poética como potencia creadora, transmisora y perpetuadora de la herencia afrodescendiente.<sup>32</sup>

La obra poética, cultural y académica de Ramírez Nieva evidencia esta búsqueda de ejercer “ El derecho de ser negro o negra, de tener una identidad, desde la perspectiva de nuestra propia lógica cultural y nuestra peculiar manera de ver el mundo, desde nuestra visión de la vida en sus muchas dimensiones políticas, económicas y sociales (una lógica y una visión de la vida que contradice a la lógica de dominación contra la que luchamos)” (Grueso y Arroyo 122). Nacida en Corinto, Cauca, la poeta ha hecho su resistencia desde el campo académico-investigativo y el de la escritura. Durante su vida se ha desempeñado como maestra de colegios en Silvia, Santander de Quilichao (Cauca) y Palmira (Valle), como el Liceo Femenino y Colegio de Cárdenas. También, se ha distinguido por ser investigadora de literatura afrocolombiana y aspectos etnográficos de las poblaciones afrodescendientes, enfocándose en la lengua raizal palenquera (o palenquero) y la ancestralidad negra.<sup>33</sup> Con su participación por primera vez en 1986 en

---

<sup>32</sup> La civilización Yoruba se encuentra al suroeste de Nigeria y al este de Benín, África Occidental. Su centro sagrado es la ciudad de Ilé Ifé. Los Yorubas se encuentran entre los grupos lingüístico-religiosos de esclavizados traídos de África a América hasta el Siglo XIX. Las religiones originarias Yorubas presentan una jerarquía espiritual: Primero está Oloddumare, creador y único Dios. En segundo lugar, están los Orichas, emanados de Oloddumare, y guardianes e intérpretes del destino universal. En tercer lugar, están los Egungún, ancestros y antepasados de cada familia. Luego, están los seres humanos, las personas que están vivas y están por nacer. Después, las plantas y animales, que dependen de los humanos, y éstos a su vez, dependen de ellos para su supervivencia y alimentación. Son elementos de curación, alimentación y sacrificio. Junto con los seres humanos, dependen de la tierra. Finalmente, están las otras cosas, como piedras, metales, nubes, ríos, que son seres con voluntad, poder e intención (Rodríguez 3-5).

<sup>33</sup> El palenquero es la lengua originaria del Palenque de San Basilio, población a 50 km. de Cartagena.

el IV Encuentro de Poetas Colombianas del Museo de Rayo, se posiciona como una de las pioneras de la poesía negra femenina en Colombia, responsable por la expansión y visibilidad de esta literatura por medio de su imponente presencia y voz.<sup>34</sup> De tal manera, tanto con su literatura como con su labor pedagógica e investigativa, ha aportado importantes luces sobre la historia, la cultura y la lengua afrocolombiana.<sup>35</sup>

La producción literaria de María Teresa Ramírez deviene, por tanto, en una propuesta estética, ética, política y existencial, donde todos sus elementos se aúnan alrededor de un centro que es el de la palabra cimarrona, la cual representa el palenque o el hogar desde donde se recrea la historia cosmogónica y legendaria, sobre la que se sustenta el sentido vital de la libertad y la expresividad de la voz.<sup>36</sup> Analizando de fondo la poética de María Teresa Ramírez, podemos afirmar que ese sentido es el de congregar alrededor de la voz y el movimiento ritual del acto performativo, del fuego y del tambor, para posibilitar que la comunidad reconozca y se reconozca en las historias cosmogónicas y heroicas originales narradas, y las abrace como parte de su propia historia, su ser y su identidad. Como lo expresa Libia Grueso, “la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural que no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado,

---

<sup>34</sup> Como fue explicado en la “Introducción”, este Encuentro de poesía femenina se realiza anualmente en Roldanillo, Valle del Cauca.

<sup>35</sup> Biografía tomada de: Cuesta y Ocampo, *¡Negras somos!* 65-66.

<sup>36</sup> “*Palenques* or *quilombos* were organized communities founded by scaped slaves during colonization of Americas. Palenques were strategically located in areas of difficult access, becoming a heaven for slave refugees (*cimarrones*) and a place for organizing freedom uprisings” (Camargo, Lawo Sukam 25).

sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro” (“La comunidad negra colombiana” 125).

Con el presente análisis, la intención es señalar cómo la poesía de María Teresa Ramírez es, en palabras de bell hooks, un acto de resistencia contra el olvido “that distinguishes nostalgia, that longing for something to be as once it was, a kind of useless act, from that remembering that serves to illuminate and transform the present” (147). Es decir, una manera de hacer un llamado a un recordar para actuar en pos de cambiar un presente para construir un futuro, porque en la medida en que se reconozca el pasado se posibilita el encuentro con una identidad que empodera, fortalece y motiva a la lucha por la construcción de una historia propia.

Por tanto, planteamos que la búsqueda de las raíces africanas que hace Ramírez Nieva en sus obras no es la búsqueda propiamente nostálgica de un pasado idílico que propone María Mercedes Jaramillo cuando expresa que en la poesía de la poeta se percibe una “imagen idealizada de África como una madre y raíz nutricia ... y un tono nostálgico por esa tierra ancestral” (Jaramillo, “Los abuelos...” 187); sino que más bien se percibe un tono comprometido con la búsqueda de una África guerrera y empoderada para aterrizarla en la realidad presente y representar con ello la profunda resistencia poética y política que emana de su centro. Es decir, la poeta contrapone a la imagen idealizada, lejana y estática concebida tradicionalmente en la literatura afrodescendiente, la imagen de un África poderosa que está presente y hace parte de la comunidad. Con esta

concepción de África, la poeta pretende entonces concientizar y hacer un llamado a actuar y reconstruir colectivamente una historia afrocolombiana basada en la memoria y en la oralidad; pues como lo expresa el geógrafo e investigador Oslender, la memoria que se construye en la oralidad permite que los hechos y sentimientos particulares se vuelvan comunes a través de la expresión de la colectividad (“Espacio e identidad” 264).

Teniendo en cuenta esta intencionalidad y a la luz de elementos conceptuales de Mircea Eliade y del feminismo negro afrocolombiano referidos anteriormente, analizaremos el universo poético propuesto en los cinco libros de María Teresa Ramírez - *La noche de mi piel* (1988), *Flor de Palenque* (2008), *Abalenga* (2008), *Mabungú Triunfo* (2013), *Mabungú Triunfo: Cosmogonía Africana Tomo II* (2016) - a través de las siguientes tres subsecciones:

En la primera subsección, “La *griot* de los ancestros y las ancestras”, abordaré el rol de *griot* que la poeta asume, a través de su performance y su declamación, para analizar el sentido profundo de una poesía que gira entorno a la concepción mítica de la creación como regeneradora de la realidad y como ritual de iniciación que recrea actos ancestrales y míticos, con el fin de sustentar la existencia y los fundamentos de la historia afrocolombiana.<sup>37</sup> En las dos subsecciones siguientes, desarrollaré la significación y simbolización de la oralidad, la ancestralidad y las cosmogonías africana y americana

---

<sup>37</sup> El o la *griot* es “En África, donde la tradición oral es considerada como un museo vivo, el personaje poseedor del conocimiento, dueño de la palabra de la tradición” (Friedman 23).

abarcadas en la poética de María Teresa Ramírez, tanto a nivel formal como semántico. De tal manera, en la segunda subsección, “El Palenque y el Palenquero: La casa de la libertad”, mostraré cómo retomando el palenquero, la poeta reconstruye el palenque, el hogar entrañable de liberación y protección, con cada palabra poética que renace de las raíces de la oralidad, para reconstruir desde allí la memoria y hacer re- existir la historia afrocolombiana. Posteriormente, en la tercera subsección, “Ancestros, oralidad y tambores: un pregón por la unificación”, planteo que la obra de Ramírez Nieva busca concientizar sobre los valores arraigados a los orígenes de la cultura afrocolombiana, para que sean reconocidos e interiorizados al revivir “los arquetipos o modelos”, las vidas cosmogónicas de diosas y dioses africanos y las vidas de héroes cimarrones.<sup>38</sup> La idea de esta propuesta es que cada lector, espectador u oyente recree estos modelos supremos en su vida y que repercuta en la vida colectiva de las poblaciones afrodescendientes, para así, reafirmarse como pueblo poderoso en conexión con un pasado y con proyección hacia un futuro potente que de sustento y continuidad a la historia afrocolombiana. Para este propósito, la poeta recurre a la musicalidad de los poemas, a composiciones poéticas arraigadas a la oralidad, al uso de figuras retóricas de repetición, a la recreación de cantos y ritos funerarios, y al despliegue de isotopías donde el fuego es símbolo central ligado al tambor, que suena tanto conceptual como formalmente en toda su poética. Es a través de

---

<sup>38</sup> Término tomado de Mircea Eliade en los libros referenciados. Se refiere a los “arquetipos o modelos”, a los actos originarios de los dioses en las cosmogonías primitivas, que son reproducidos por los hombres de conciencia primitiva o mítica para dar sustento a su existencia.

todos estos elementos que la poeta caucana pretende generar la interiorización de la memoria ancestral y el reconocimiento de una historia que tiene sus orígenes en un pasado legendario y heroico que se proyecta en un presente y hacia un futuro de libertad.

Finalmente, pretendo mostrar cómo los conceptos de oralidad, memoria, mito, política e identidad de resistencia, están intrínsecamente aunados a una propuesta de reconstrucción femenina de territorios ancestrales necesarios para la vida desde la perspectiva del feminismo negro afrocolombiano y que tiene que ver con un proyecto de:

construcción histórica y política de un sentido común en torno a la identidad como pueblos negros a partir de sus prácticas culturales y el reclamo de esta identidad como derechos de los pueblos afro descendientes... Esta propuesta de sociedad tiene como base la conservación de los ecosistemas en la recreación cultural y construcción de opciones de futuro basado en su cosmovisión. (Grueso “La comunidad negra” 125)

De esta forma, mostrar que la poética de Ramírez Nieva propone una reconstrucción o recreación de una historia afrocolombiana desde la tradición oral y los orígenes míticos y legendarios para reconocer el poder y la fortaleza de un pueblo que ha luchado y lucha por la reafirmación de su legado, su cosmovisión, su identidad y su voz en una sociedad que ha querido silenciarlo imponiendo una visión colonial y segregacionista.

## **La griot de los ancestros y las ancestras**

A través de las obras escritas, las performativas y las declamaciones de María Teresa Ramírez Nieva, se alza la voz poética de la ancestralidad Pacífica colombiana. Alrededor de la palabra poética, la autora caucana recrea una historia que deviene del pasado al presente y se extiende hacia el futuro, en el presente eterno de la lectura o la declamación, en el presente del performance artístico de la *griot* al cantar de sus poemas. Como lo expresa Águeda Pizarro en la introducción al libro *Noche de mi piel*, al relatar que en la primera participación de la poeta caucana en el Encuentro de Poetas Colombianas, María Teresa Ramírez “fue el núcleo de nuestro Encuentro a mucho niveles: el del recital, el “performance” arrollador, el de la creatividad individual en acción generosa: el de todas las voces de la mujer unidas ritualmente” (Pizarro, Introducción 2). Este “performance arrollador” que lleva a cabo la poeta caucana cuando declama sus poemas, se relaciona directamente con el rol profundo que asume alrededor del acto de nombrar a través de sus palabras y que la define. La poeta se asume como una *griot* y lo comunica en el “Epílogo” de su libro *Mabungú Triunfo Tomo 2* (2016):

Nosotros narradores de la Cosmogonía  
y las leyendas de África,  
tenemos alegría, gracia y buena memoria.  
Recibimos el nombre de Griots,

Somos descendientes de un gran Señor Dialí.

¡Padre de las voces africanas! (214)

Como podemos evidenciar en el poema, la poeta misma se define como *griot* o “narradora de la cosmogonía” y esta personalización la emparenta con la casta legendaria de narradores orales de África Occidental. En la historia de África occidental, los *griot* vienen de una casta que ejerce el oficio de proteger o salvaguardar la tradición a través de la oralidad, como narradores que mantienen el legado de generación en generación, contando y cantando las historias de sus pueblos. Ellos son concebidos como la voz de la comunidad, como mediadores e informadores de ella, pero también como mediadores entre la esfera divina y la terrenal. Estos quehaceres los desarrollan a través de declamaciones acompañadas por un instrumento, normalmente con la *kora*, en un performance donde su cuerpo también es vehículo de expresión.<sup>39</sup>

La comprensión de la complejidad histórico-cultural del papel que ejerce el *Griot* es fundamental para acercarnos al planteamiento profundo y vital de la poesía de María Teresa Ramírez, pues ella encarna este rol para hablar a la comunidad con el poder de la voz, de la palabra como mediadora y reveladora de historia. Con esta encarnación, ella es insurgente porque por un lado rompe con la tradición al apropiarse como mujer de un rol

---

<sup>39</sup> La *kora* es un instrumento de origen africano, “Mezcla de laúd y arpa que consta de una caja de resonancia formada por una gran calabaza de gran tamaño de la que sale un largo mástil al que van atadas 21 cuerdas de tripa” (Fundación Juan March 12). La información sobre los *griot* es tomada de: <https://static1.squarespace.com/static/53cfd0e5e4b057663ea1bc61/t/57b1e0b746c3c406dd172afd/1471275383444/Oral+Traditions+of+West+Africa.pdf>

que tradicionalmente es ejercido por hombres y, por el otro, porque con este gesto de liderazgo se revela en su cuerpo femenino una apropiación territorial visible en la medida en que ella se vuelve el legado vivo de su pueblo. El verla declamar es asistir a un acto performativo iniciático donde su voz, resonando como tambor, y su cuerpo moviéndose en manera ecléctica y ceremoniosa, nos involucran como participantes-espectadores y escuchas espontáneamente cooptados para ser parte de un performance donde el tiempo pasado, presente y futuro se compaginan en el presente eterno de la palabra y el movimiento.<sup>40</sup> Como lo expresa la voz poética en “Llanto Yumulunga”(“Llanto de hermandad”): “En este ahora-hoy-mañana / condensamos el tiempo / reabriendo la historia” (Ramírez, *Mabungú Triunfo* 134). Aspecto crucial que también es resaltado por la investigadora Betty Osorio cuando manifiesta que con sus actos performativos, “la voz y el cuerpo movilizan el palenquero para traer al texto escrito, y específicamente al declamarlo, a un aquí y un ahora, comprometido políticamente” (Osorio, “*Mabungú. Triunfo*, de María Teresa Ramírez Nieva” 27).

Comprender este papel que la poeta asume, nos permite ahondar en el sentido profundo de su poesía, pues ésta gira entorno al retomar el poder ancestral o mítico de la oralidad y la musicalidad desde una perspectiva femenina, a partir de la cual se

---

<sup>40</sup> Un ejemplo de estos performances llevados a cabo por María Teresa Ramírez en su papel de *Griot* por la poeta se puede apreciar en el siguiente video:  
<https://www.youtube.com/watch?v=B7pZYENdhHk>

reconstruyen territorios ancestrales para llenar el silencio y la ausencia de una historia que ha sido arrebatada y callada durante siglos. La poeta entonces nos habla del origen de la historia afrocolombiana, y para ello recurre al lenguaje originario, al origen de la palabra y del mito. Las ideas de “mito” y “conciencia mítica” de las culturas primitivas que subyacen en la poética de Ramírez Nieva, podemos analizarlas a la luz de los conceptos de Mircea Eliade. De acuerdo con el teórico:

los mitos relatan no solo el origen del Mundo...sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser los que es hoy... Si el Mundo *existe*, si el hombre *existe*, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “comienzos”... y el hombre ... es el resultado directo de estos acontecimientos míticos, *está constituido por estos acontecimientos.*” (Eliade, *Mito y Realidad* 17-18)

Es decir, el “mito” fundamenta la *realidad* para las sociedades primitivas, pues para los seres con mentalidad arcaica “la realidad se manifiesta ... como fuerza, eficacia y duración. Por ese hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*; pues sólo lo *sagrado es* de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas” (Eliade, *Mito del Eterno Retorno* 11-12). Es esta conciencia arcaica la que emerge de la obra de María Teresa Ramírez Nieva al recrear el mundo sagrado como sustento del mundo profano y dador de significado; convirtiéndose, así, en mediadora entre los dos mundos y dadora de la palabra fundadora a la comunidad. Su poesía deviene, por tanto, en un acto de creación

de *realidad* al recrear los orígenes sagrados en el acto del nombrar, del declamar, para hacer re-existir la memoria y la historia afrocolombiana.

Este sentido de mito está íntimamente relacionado con elementos centrales que conforman el universo poético de la autora como la oralidad, el rito, la música, la repetición, el simbolismo. La poeta recrea en el presente de la palabra, de la declamación y del performance, la historia negra desde los orígenes del mundo, de la cosmogonía africana hasta la diáspora, la historia de los afrodescendientes que ha querido ser silenciada. ¿Pero cuál es el propósito fundamental de hacer esto en su obra? ¿Cuál ese ese sentido central que sostiene cada una de sus palabras? Después del estudio de sus poemarios, podemos afirmar que a través de sus palabras y su acto performativo, María Teresa Ramírez recrea una historia para que tenga existencia y voz (palabra y símbolo que se repite reiteradamente a lo largo de todos sus poemarios); con la intención de que esta articulación racializada y politizada se eleve unida en pro de la construcción de un futuro propio para el pueblo afrodescendiente.

A través de su performance, su acto recrea una realidad mítica de origen para hacerla renacer en un presente “eterno”, reproduciendo el acto de creación cosmogónica con la declamación de la palabra y el ritual que proporcionan una conexión con lo sagrado, y por ende, dan reexistencia a la cosmogonía e historia afrodescendientes, dotándola de *realidad* desde sus orígenes, pues:

Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre; ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (pasos laberínticos, saltos, ademanes efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etcétera), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo”. (Eliade, *Mito del Eterno Retorno* 22)

Por tanto, podemos decir que en la danza y declamación que lleva a cabo Ramírez Nieva hay una intención de repetición o reactualización de la creación arquetípica para sustentar la existencia; de recobrar “arquetipos” para repetirlos, pues como lo expresa Mircea Eliade, “un objeto o un acto no es teoría real más que en la medida en que *imita o repite* un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por *repetición o participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad” (*Mito del Eterno Retorno* 25).

Al reactualizar este tiempo mítico primordial, la *griot* María Teresa Ramírez, “asume la función importante de transmisor de historias, éticas, y valores morales” (Oslender, “Tradición oral” 82); resignificando y reconstruyendo historias y territorios ancestrales dentro de la premisa del feminismo afrocolombiano de que “la defensa del territorio solo puede ser planteada y asumida desde una perspectiva pasado - presente – futuro (interpretación de la historia) que comprenda, asuma y desarrolle la tradición y la

historia de resistencia de los Afrocolombianos y su aspiración a mantener, desarrollar y validar un proyecto de vida distinto y particular” (Grueso, “El Proceso” 152-153).

Esta reconstrucción de “la historia de resistencia afrocolombiana” la hace la poeta con la intencionalidad de recrear la historia desde sus orígenes para lograr que la comunidad la abrace y la siga construyendo, a través de la recreación de modelos míticos e históricos y recurriendo a figuras retóricas y símbolos, al lenguaje palenquero y a las músicas ancestrales. Estos aspectos se analizarán y ejemplificarán a profundidad en las siguientes dos subsecciones: “El Palenque y el Palenquero: La casa de la libertad” y “Ancestros, oralidad y tambores: Un pregón por la unificación”, pero llevaré a cabo a continuación una breve introducción a cada una de estas temáticas para concebir un panorama general del rol de la poeta como *griot*.

En relación con la ancestralidad mítica, María Teresa Ramírez recrea tanto la cosmogonía africana como la americana, mitos de creación de Orishas de la religión Yoruba africana y de dioses de la mitología indígena americana, en especial la mexicana y la muisca. De igual manera, en relación con la ancestralidad histórica, la poeta recrea las historias legendarias personajes heroicos afro e indígenas que buscaron la libertad o la liberación de los afrodescendientes en América. Al recrear tanto las deidades como los seres legendarios, la poeta resalta sus fortalezas y valores ancestrales, pues ellos y ellas simbolizan las fuerzas ancestrales que la poeta quiere realzar como parte de la herencia afro que necesita ser reconocida, interiorizada y reafirmada. De esta manera, destaca

valores como la fortaleza del trueno, representada a través de deidades como Nzalam y Changó, y la del mar, representada por Yemayá; y la “indomabilidad” y anhelo de libertad, encarnada por cimarrones legendarios como Benkos Biojó y Gunga Zumbi, o por valientes caciques indígenas como Caonabó.

Estos arquetipos ejemplares son fuerzas míticas e históricas que están íntimamente relacionadas con el simbolismo que se recrea en sus poemas, donde las palabras se corresponden por asociación semántica (“isotopías”) en la construcción del concepto o los conceptos simbólicos centrales que se repiten como *leitmotifs* en sus libros. Esto connota, desde mi punto de vista, la idea vertebral que atraviesa la obra de María Teresa Ramírez: la de hacer tomar conciencia y hacer sentir en lectores y espectadores estas fortalezas, las cuales están ahí, muy adentro, inquebrantables. De esta manera, hacerlos y hacerlas concientizar de que éstas hacen parte de su ser, y de que ellos y ellas fueron, son y serán constructores de su propia historia también. Es importante resaltar que en esta recreación de arquetipos hay un énfasis en el abordaje de figuras femeninas, tanto Orishas o diosas, como históricas o mundanas. Vemos, por ejemplo, cómo la figura de Yemayá aparece reiterativamente, y cómo dentro de la representación de figuras históricas, la “abuela” - asumida como la *griot* de la comunidad - y “las nanas negras” aparecen en sus poemas como figuras centrales, como fuerzas ancestrales fundamentales para la recreación de un territorio. Es decir, podemos afirmar que la poeta pretende resaltar y recobrar la fuerza femenina como constructora, integradora y voz de la

comunidad, preservadora y defensora de la palabra y la historia, pues “las mujeres negras han tenido desde siempre un liderazgo “natural” en sus comunidades como parteras, comadronas, cantadoras, médicas tradicionales” (Lozano, “El feminismo no puede ser uno” 20).

Para llevar a cabo el llamado a la recreación de territorios ancestrales, Ramírez Nieva recurre a la poesía, al lenguaje palenquero y a las músicas ancestrales. La poesía tiene en su obra el sentido de mito iniciático definido por Mircea Eliade, en cuanto a la idea de que “toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la Creación del Mundo”(Mito del Eterno Retorno 16). La poeta habla así sobre la voz poética como la máxima expresión de la creación en la “Introducción” a su libro *Flor de Palenque*:

La palabra Poesía viene del griego Poiesis: significa Creación. La poesía es la expresión rítmica de las más intensas e imaginativas percepciones del Ser Humano. La poesía es arte purísimo, capaz de halagar y tener en suspenso el ánimo infundiéndole: deleite y pasión, emoción y ternura, tocando las fibras más íntimas de nuestro ser. (21)

A través del rol de *griot* y “abuela sabia que narra”, la poeta se alza como Orisha de la palabra creadora, como se evidencia en el poema “La abuela negra narra: Cosmogonía de África” que abre el segundo tomo de *Mabungú Triunfo* y es gran metáfora de toda su obra:

La abuela, como una Orisha,  
¡Habla! ¡Cuenta! ¡Narra!

Fuma, fuma su cachimba  
con la candela hacia adentro,  
el fuego la ilumina.

Con mucha sabiduría  
empezó su narración. (*Mabungú. Triunfo Tomo 2 31*)

La poeta recrea el mundo y la historia afrodescendientes con el poder y la sabiduría de su narración; poder representado por la “cachimba”, que significa pipa y que enciende la candela, la cual representa el fuego interior que pervive dentro de la abuela narradora. Es decir, el fuego acá tiene la connotación de la creación, el poder del conocimiento y del convocar alrededor de su luz y calor. Por tanto, a través del rol de abuela, la poeta convoca al pueblo afrodescendiente y colombiano alrededor del fuego de su narración, su sabiduría ancestral, su ser mujer, su voz y su cuerpo poderosos que recrean las historias míticas y legendarias.

La palabra poética contiene el fuego que la poeta hereda de los ancestros y las ancestras, los y las Orishas, dioses y diosas creadores, cimarronas y cimarrones, guerreros y guerreras indígenas, de la música de tambores que representa el fuego de la creación, la

fuerza y la resistencia, la lucha, la perseverancia, la vida, la libertad. Todas estas connotaciones del fuego se proyectan en cada poema de María Teresa Ramírez, en las narraciones sobre cosmogonías y vidas ejemplares que han marcado el camino de la historia que la “la abuela” recorre para revivirlo y proyectarlo, porque ella:

Camina para adelante,  
sus huellas van hacia atrás.

Marca el son del tambor,  
historias para contar. (*Mabungú. Triunfo Tomo 2* 31)

En esta estrofa se evidencia cómo las historias que narra “la abuela” están acompañadas por el sonido del tambor, el mismo que suena en los navíos llenos de esclavizados quienes traen consigo sus Orishas en la diáspora, como lo cuenta la abuela en el poema “El batuque del tambor llama”: “El batuque del tambor / llama a la fuga, / a la libertad” (149). El tambor aparece vinculado acá al símbolo central de la “llama”, palabra que también abunda en su poética y que posee dos denotaciones fundamentales: la del sustantivo que se refiere a la combustión de la cual emerge calor y luz, y la del verbo transitivo que indica el intentar captar la atención de alguien mediante voces o gestos. El tambor como “llama” y “fuego” representa esencialmente la voz de la música ancestral que convoca a la comunidad alrededor del llamado a la libertad que era escuchado desde los tiempos de la Colonia por los esclavizados, y a través del cual se acompaña cada acto

de la cosmogonía y la historia afrodescendiente. El tambor tiene entonces profundas raíces ancestrales del África memorial, y la autora caucana recoge esta tradición del tambor en Colombia y lo hace “sonar” en poemas que recrean expresiones musicales del Pacífico, como lo veremos ejemplificado en la última subsección. Este instrumento ha acompañado los cantos, alabaos, coplas y décimas en la región Pacífica, cuya música representa la conexión con las esferas sagradas cuando su música es ofrecida para que los santos bajen a la tierra y participen en los rituales donde se les adora. También se ha constituido en el medio de participación en las fiestas, de comunicación a través del cual se llevan y traen mensajes y se cantan historias (González 28). El tambor, además de sonar a través de la obra de Ramírez Nieva, también es símbolo recurrente de resistencia, fuerza, alma, presencia inmortal de la espiritualidad yoruba y la fuente de comunicación tanto comunitaria como entre las esferas sagrada y profana.

La abuela, *griot* y Orisha, entonces, teje las historias míticas narrándolas al son del tambor, de la misma manera que Nzamé, el Gran Dios de la religión Yoruba, teje el mundo, creando el cielo y la tierra:

Teje hilos de la memoria  
la rueca de los ancestros,  
es un puente de Orishas,  
entre sombras y recuerdos. (*Mabungú. Triunfo Tomo 2 36*)

Es decir, en la poética de María Teresa Ramírez, la poeta-creadora se concibe como la araña (símbolo que también aparece con frecuencia en sus obras) que teje la memoria, conecta los tiempos y los mundos sagrados y terrenales, resignifica la cosmogonía y la historia en un presente para empoderar a la comunidad con la fuerza de los antepasados, con el manto de la noche, porque “la araña teje, que teje, / negro vestido a la noche” (*Mabungú. Triunfo Tomo 2* 36). La araña es tejedora de “la noche”, símbolo fundamental y recurrente, que se interconecta con los demás símbolos en una misma urdimbre y que simboliza la libertad que se lleva en la piel oscura, en la piel de los cimarrones, en la piel de cada afrodescendiente, en la piel del tambor; y que es símbolo de protección universal por la presencia de los ancestros en sus estrellas, los cuales brillan debido a la chispa o al fuego con el que laten. “La noche” está en el título de dos de sus poemarios: *La noche de mi piel* (primer poemario) y *Abalenga* (que significa “Noche hermosa” en palenquero y es poemario predecesor de *Mabungú Triunfo*), desde donde María Teresa Ramírez empieza a urdir su universo poético cantando a la noche libertaria y unificadora que protege en conjunto con los ancestros, como el legendario cimarrón Benkos, líder cimarrón fundador del palenque La Matuna, en la ciénaga La Matuna (Colombia), y la Orisha Yemayá, Orisha mayor que representa al mar, y es madre de la vida, de todos los Orishas y de las aguas (Rodríguez 46).

La noche es hermosa

Adelante, adelante

Mi gente

Nosotros, hábiles,

trabajadores

dueños de nosotros mismos (*Abalenga 2*)

“La noche hermosa” da libertad al héroe y cimarrón Benkos, quien se fuga de la opresión para encontrar la vida, y quien se convierte en guía unificadora en la fuerza, la resistencia y la lucha incesante del colectivo afrodescendiente por la libertad: “Benkos artífice / de nuestra libertad, / libertad de los negros” (*Abalenga 22*). Junto a este héroe cimarrón, otros ancestros históricos y míticos protegen y guían en la noche hacia la libertad, pues como bien lo expresa Águeda Pizarro en su introducción a *Abalenga*, “La noche para los cimarrones y palenqueros era, además del mismo color que su piel, el manto que los protegía. Se fugaban bajo la luna negra porque así se fundían con el paisaje” (XVIII). La noche libertaria es el manto protector de los afrodescendientes, porque por su negrura los hace invisibles y los salva. En la siguiente subsección veremos que la noche es identitaria de la poeta, pues la noche es una entidad femenina y negra como su piel, se confunde con su piel haciéndose una sola oscuridad, y la poeta abraza esta negritud en toda su magnitud porque representa su identidad y su belleza. La belleza de ella y de la noche radica en su oscuridad y su poder liberador y creador.

Como araña-creadora, María Teresa Ramírez enlaza los hilos conectando lo sagrado con lo natural, el cielo con la tierra, los orígenes con el presente y el porvenir,

retomando en su poética el lenguaje palenquero para hablar desde el origen, el cual fue creado en América por los africanos esclavizados provenientes de diferentes etnias desde la Conquista y quienes frente a la necesidad de sobrevivir y comunicarse dieron origen y unidad a una misma lengua. En sus libros *Abalenga, Mubungú. Triunfo Tomo 1* y *Mubungú. Triunfo: Cosmogonía africana Tomo 2*, la poeta escribe los poemas de manera bilingüe, primero en palenquero, para traducirlos posteriormente al español. En estos poemas Ramírez Nieva recupera la lengua del Palenque para hablar desde la lengua original de las espiritualidades y cosmogonías Yoruba y americana, de la resistencia del Rey Benko y otros ejemplares cimarrones que lo siguieron, y de las raíces “indomables” americanas de “nuestros hermanos indios” (*Mabungú. Triunfo 25*). De esta manera, la poeta da cuenta de su mestizaje original, de esa sangre africana y americana que corre poderosamente por sus venas, y de la oralidad original del mito, que recrea en sus poemas y hace sentir a través de la música y los cantos, para “recordar” la memoria ancestral.

De esta manera, la música como emblemática expresión colectiva del Pacífico, de las tradiciones africanas y americanas, emerge potente de los versos y las métricas de los poemarios de María Teresa Ramírez. En la tercera subsección veremos cómo las músicas y los cantos tradicionales son recreados por la poeta para recoger y enaltecer la tradición pero también con el fin de hacer que la palabra se siembre en la mente y el corazón de quien la escucha. Analizaremos cómo con el empleo de las figuras de repetición como aliteraciones, anáforas, paralelismos, onomatopeyas y jitajánforas, la autora pretende

crear recordación, para que lo contado quede en la memoria. Como lo expresa María Mercedes Jaramillo, en la obra de Ramírez Nieva, “el poema refuerza la oralidad con la repetición, la aliteración, el ritmo y la rima lo que ayuda a memorizar el contenido de los versos recobrando el tiempo perdido y transmitiendo de generación en generación, actitudes, quehaceres, costumbres, conocimientos y valores” (“María Teresa Ramírez y María de los Ángeles Popov: Herederas de Yemáyá y Changó” 196).

De esta manera, podemos vislumbrar cómo la poética de María Teresa Ramírez se fundamenta en la tradición oral y musical con la intencionalidad - tanto a nivel formal como semántico - de que las historias míticas que recrea se queden en la conciencia de quienes la escuchan, y de esta manera las reconozcan y las asimilen como suyas, como parte de su ser, de su historia. Por tanto, “la tradición oral puede ser conceptualizada entonces como “sitio de resistencia” en el sentido de que recupera las memorias colectivas de comunidades negras que a la vez están movilizadas por la acción de movimientos sociales” (Oslender, “Tradición oral...” 94).

A través de su poesía musical, la poeta busca revivir y reconstruir una historia milenaria y legendaria que de sustento a la existencia de los afrodescendientes en un país donde el olvido de las poblaciones afrodescendientes es una realidad. Con la poderosa fuerza de la oralidad ancestral que emerge de su voz de *griot*, pretende afirmar contundentemente que la historia afrodescendiente es una historia viva y presente, que se ha perpetuado y se perpetuará a través de la palabra y las acciones; es decir, hacer

consciente a la humanidad de esta historia para que todos la sientan verdaderamente suya, a través de su voz de “abuela negra” quien:

Es la fuente milagrosa

para saber la verdad

De los afrodescendientes y sus raíces de África

¡Cuna de la Humanidad!”. (*Mabungú. Triunfo Tomo 2 32*)

La abuela - *griot* o poeta- es, entonces, quien cuenta “la verdad” de los orígenes, del verdadero valor de África como el “origen” de toda la “Humanidad” y centro de la existencia. Con esta concepción la autora caucana sigue realzando una imagen “real” que se aleja de la imagen idealista de África, posicionando el continente como centro del origen de la especie humana y, por ende, señalando la necesidad de saber y escuchar la “verdadera” historia, que no es la historia oficial de la humanidad que está permeada por la visión eurocentrista y patriarcal, sino la que reconoce y resalta la verdadera importancia de África desde la perspectiva femenina.

Por tanto, María Teresa Ramírez Nieva propone desde su rol de *griot* la recreación de territorios ancestrales con una reconstrucción de la historia y la memoria afrodescendientes, a través de la recreación del lenguaje palenquero, de modelos ejemplares y de una poesía arraigada a músicas tradicionales. Estos aspectos están ligados estrechamente en un mismo “tejido” que subyace en toda la obra de la poeta y serán analizados de manera más detallada en los dos subsecciones siguientes. Con esta

reconstrucción ancestral, podemos afirmar que la obra de María Teresa Ramírez Nieva propone de manera insurgente una postura estética y vital de lucha contra el olvido y el silencio para recordar la historia afrodescendiente y hacerla revivir, perdurar y proyectar. Esta propuesta hace un llamado comunitario a encontrar en los ancestros y ancestros el sentido de la vida, la fuerza y la libertad, a reconocer que esa sangre fuerte y liberadora de las y los ancestros es la misma que corre por las venas de todos sus descendientes, y que esa misma originalidad y heroicidad de ellos está en todos y posibilita el obrar y seguir en lucha permanente hacia el futuro. De acuerdo con esta postura, todos hacemos parte de un mismo “tejido” y, por tanto, somos tejedores de un destino que se comparte, que necesita de todos para existir y prosperar, que necesita ser en relación con lo demás y con los demás. De esta manera, vemos cómo en la base de esta intencionalidad está el afrofeminismo negro comunitario, otro, decolonial, que promulga la idea de la defensa y lucha por la comunidad vital, por el tejido humano, divino y natural que convive y es en un todo, y por la reconstrucción de territorios ancestrales que sustentan la existencia de los territorios que se habitan.

### **El Palenque y el Palenquero: La Casa de la Libertad**

María Teresa Ramírez ejerce su poética y su rol como *griot* desde un cimarronaje arraigado a la lengua, a la palabra “fuego” que nombra, recrea y libera; a la palabra que atesora historias míticas y legendarias que sustentan los valores esenciales y el sentido de la libertad; a la palabra que recrea territorios ancestrales para reposicionarlos en un

presente que demanda el reconocimiento y la reconstrucción de una historia identitaria afrocolombiana. Esta reconstrucción de la memoria inicia, por tanto, desde la travesía transatlántica de africanos a tierras americanas para la trata negrera, desde la llegada de una tradición milenaria que se siembra en las entrañas de nuevos suelos y renace entroncada a tradiciones autóctonas colombianas, desde la gestación de los primeros vocablos del palenquero que se alzaban como chispas de comunicación, expresión, supervivencia. Como lo explica María Teresa Ramírez Nieva, el palenquero se origina:

desde el momento en el cual era cautivado el negro y su familia, allí en medio de las cadenas del horror que vivían encerrados en las bodegas de los barcos, iluminados por el rayo de Changó y sus Orishas. Era el lenguaje del gemido ahogado por el látigo y el silencio rebelde. (*Abalenga 2*)

Desde el momento mismo de su gestación, el sistema hegemónico y colonial colombiano ha querido silenciar y desarraigar la lengua palenquera de las poblaciones afrodescendientes, como toda su cultura, para imponer el español, en un país donde la educación - como lo argumenta la autora caucana - “tenía como objetivo general, borrar de nuestra psique todo vestigio de la cultura afro. Teníamos que hablar, vestirnos, e incluso caminar como blancos, para ser aceptados en la sociedad” (*Mabungú. Triunfo 26*). Este es el reflejo del racismo estructural colombiano que desde el periodo colonial ha pretendido implantar el poder hegemónico europeo desde el lenguaje, la religión, la cultura, la estructuras sociales, políticas y económicas, porque: “colonisation gave rise to

a (new) language hierarchy in which the language of the coloniser was inscribed as the most prestigious language and came to dominate the administrative and mercantile structure of each colony” (Léglise and Migge 302).

Este es el racismo sistémico que María Teresa Ramírez combate desde su poética de resistencia, al recordar y “revivir” una lengua cuyos términos empiezan a caer en desuso y que se ha ido desarraigando en las poblaciones más jóvenes (*Mabungú. Triunfo* 27), pues escribe “con el objetivo de dar a conocer el palenquero en un lenguaje poético, sencillo y profundo” (*Mabungú. Triunfo* 27), con el objetivo de lograr que este “lenguaje del gemido ahogado” se escuche fuerte, en un grito de libertad perpetuo, como lo expresa en su poema “Soy Palenque” cuando dice: “Te grito / en mi / silencio cimarrón” (*La noche de mi piel* 32). En relación con esta idea, la estudiosa Betty Osorio en su ensayo introductorio al libro *Mabungú. Triunfo* argumenta asertivamente que Ramírez Nieva “explora el palenquero como un vasto territorio de la memoria, donde revive la espiritualidad africana que se resiste a ser asimilada por fuerzas históricas avasalladoras” (*“Mabungú, Triunfo, de María Teresa Ramírez Nieva: Poética y política de la diáspora”,* 20). La poeta caucana de manera insurgente retoma este “territorio de la memoria” que es el palenquero para revivir la verdadera historia afrodescendiente desde sus orígenes y manifestar el poder ancestral de la resistencia que no puede ser silenciado por los mecanismos hegemónicos de control que han querido imponer su visión eurocentrista del mundo y la historia. A través de sus poemas, Ramírez Nieva retoma tanto palabras que

han caído en desuso para resignificarlas y mantenerlas vivas, como nombres o apellidos de origen africano que han sido remplazados por nombres y apellidos de los colonizadores, quienes trataban de exterminar todo legado africano para subyugar y esclavizar. Este aspecto es argumentado por la lingüista Liseli Anne Maria-Teresa Fitzpatrick cuando expresa que:

European colonizers attacked and defiled African names and naming systems to suppress and erase African identity – since names not only aid in the construction of identity, but also concretize a people’s collective memory by recording the circumstances of their experiences. Thus, to obliterate African collective memories and identities, the colonizers assigned new names to the Africans or even left them nameless, as a way of subjugating and committing them to perpetual servitude. (Fitzpatrick ii).

La poeta caucana se revela contra esta imposición colonizadora que busca anular el legado afrodescendiente, y reclama el derecho fundamental ancestral a “ser”, a la identidad y a la memoria colectiva de los pueblos, abogando por la reafirmación identitaria afrodescendiente que se libera en las palabras palenqueras. Por ejemplo, el poema “Diaspora Ario gende mi” (“Diáspora Adiós mi gente”) representa el sentido del nombrar como parte fundamental de la resistencia, a través del acto de nominar y declamar los nombres de lugares africanos que devenían en apellidos para los

esclavizados y que fueron usurpados por los esclavistas. Este lumbalú<sup>41</sup> expresa, entonces, la nostalgia profunda de la pérdida de la raíz ancestral que sufrieron los africanos por causa de la diáspora obligada:

Africa te ba? /África te vas?

Ya me boy! / Ya me voy!

Ario gende mi / Adiós mi gente

ario gende suto / adiós gente nuestra

i lo keta ki abla bo, / y los que están aquí se los digo

i ta abla utere / les hablo a ustedes

ario: Kongo, Arará, Kuniri, Bantú / adiós: Kongo, Arará, Kuniri, Bantú

ario: Keke, Yareue, Tafé, Uru / adiós: Keke, Yareque, Tafé, Uru

ario: Muanga, Ucambo, Chokó / adiós: Muanga, Ucambo, Chokó

ario: Yoruba, Mandinga, Lukumí / adiós: Yoruba, Mandinga, Lucumí

ario: Masunga, Mulango, Majuancho / adiós: Masunga, Mulango, Majuancho

ario: to labandongo nguini / adiós a todos los hermanos negros

ma agende di tyela mi... / la gente de mi tierra

Kolaso suto / nuestro corazón. (Ramírez, *Mabungú. Triunfo* 71)

Así, la poeta plantea que al renombrar se revitaliza el corazón ancestral de los afrodescendientes porque se nomina desde la lengua propia del Palenque de San Basilio.

---

<sup>41</sup> Canto funerario tradicional del Pacífico colombiano.

Este palenque emblemático de Colombia está ubicado a treinta y ocho millas de la ciudad de Cartagena (Bolívar) y está inscrito en la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” en 2008.<sup>42</sup> Su fecha de fundación es desconocida. Como lo expresa el lingüista Carlos Patiño Rosselli, existen varias hipótesis al respecto, de las cuales hay dos que son la más consideradas. Una es la expuesta por el académico de estudios afro Aquiles Escalante, que aboga porque el Palenque de San Basilio era uno de tres palenques localizados en la Sierra de María que habían sobrevivido al exterminio español en 1694; y la otra, presentada por el abogado, político y académico, Nicolás del Castillo, que plantea que el Palenque fue fundado por el cimarrón Domingo Biohó o el Rey Benkos a finales del siglo XVI (Rosselli 22).

Esta última es la versión que María Teresa Ramírez recrea en sus poemas, pues hace referencia a que el primer palenque fue fundado por el legendario Benko Biojó, el mayor líder cimarrón que llegó a tierras colombianas huyendo de la esclavitud y quien dejó el gran legado de resistencia, fortaleza y cimarronaje, materializado en este territorio libertario donde se consolidó la lengua palenquera. De acuerdo con Patiño, el origen histórico y lingüístico del “criollo palenquero” es muy controversial, pues se tiene poca documentación al respecto y el estudio de sus raíces ha sido complejo; pero entre las hipótesis que se han planteado, una de las más aceptadas es la elaborada por el lingüista

---

<sup>42</sup> Ver más información en: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-espacio-cultural-de-palenque-de-san-basilio-00102>

español Granda, quien expresa que tiene su origen en el criollo-lusitano buntú de las Islas del Golfo de Guinea y que a su vez provenía del Congo y Norte de Angola. Sin embargo, Patiño no está de acuerdo con Granda en afirmar que el palenquero proceda totalmente de estas lenguas africanas, sino que piensa que se deben tener en cuenta otros procesos criollos americanos que se generaron frente a la necesidad de comunicación de los africanos en América (Rosselli 26-27). Como lo expresa también el lingüista Alejandro Correa, quien está en desacuerdo con Lipski en la aseveración de que el origen del palenquero proviene del kikongo, lengua del Congo, expresando que “Nos enfrentamos ante un caso en el que un rasgo lingüístico característico de un *área lingüística* se transmitió al español hablado por los afrodescendientes de América (y a algunas lenguas criollas), y no un caso en el que *una única lengua* ha actuado como sustrato” (48). Podemos decir, entonces, que el palenquero es un *creole* cuya historia lingüística es difícil de determinar, pero en el que se pueden detectar influencias de origen africano, portugués, español y americano, que se reflejan en sus características fonéticas y fonológicas, y que se fue gestando como “instrumento de comunicación” (Rosselli 27) entre los africanos esclavizados que llegaron a América entre los siglos XVII y XVIII.

La poeta caucana recalca tanto la sencillez como la profundidad de esta lengua, cualidades que reflejan la realidad vivenciada por los africanos que llegaban en barcos europeos a América durante el periodo de la esclavitud, pues “la crudeza de la realidad en la que vivieron los primeros palenqueros ... se refleja en una lengua directa, práctica,

profunda, mística, casi mágica, donde el léxico no es muy amplio y en la cual una palabra puede tener diversas aplicaciones, debido a los diferentes significados de los términos para las distintas culturas africanas” (*Mabungú.Triunfo 23*).

Este lenguaje cautivó profundamente a María Teresa Ramírez Nieva en dos momentos esenciales de su vida. Un primer momento, con la lectura del diccionario afropalenque-español de la profesora palenquera Solmery Casseres Estrada, pues como lo describe la poeta, desde allí se estableció “una relación profunda con el palenquero, la cual me entregaba el espíritu ancestral africano... y me abrió las puertas para empezar a investigar ... y embeberme es este lenguaje balsámico, para la identidad de los afrodescendientes” (27). Y un segundo momento, cuando estando en San Basilio del Palenque sintió “una fuerza indescriptible” al lado del monumento de Benkos Biohó, una fuerza que la conectó con el corazón de la ancestralidad y la hermandad palenquera (Ramírez. *Mabungú. Triunfo 27*), porque “Allí, con leña-hueso alejada de su antigua vestidura, se encendió el fuego de la libertad” (*Abalenga 2*).

Así, el palenquero floreció en el Palenque de San Basilio, en la casa de la libertad, como una lengua construida desde el bagaje lingüístico y cultural de los africanos llegados a América, y su contacto con lenguas criollas y realidades propias del territorio colombiano. Esta lengua gestada en el Caribe colombiano es retomada por Ramírez Nieva porque es la primera que se originó en tierras americanas y en donde reside fundamentalmente la herencia africana, y por ende, la identidad afrocolombiana, la cual

ella busca reafirmar yendo a la raíz ancestral. El palenquero se convirtió desde un principio en el medio de comunicación vital entre los primeros habitantes del palenque y sus descendientes, y en la expresión propia de su existencia, de su pasado, de su presente, de su memoria, de una identidad construida con todas las influencias que confluyen en el ser afrodescendiente colombiano. Como lo bien lo expresa Francy Yobanna Morales, para Ramírez Nieva escribir en esta lengua “es una posibilidad de construir su propia memoria, de validar una lengua que considera parte fundamental de su historia y de la historia de la población afrodescendiente en el país...poner en escena las voces de los otros que han sido negados de forma sistemática de la historia nacional” (33). Es así como la poeta recurre a la lengua palenquera para recontar la historia y revelar la verdadera esencia de su legado, porque como lo expresa María Teresa Ramírez en la “Introducción” a su gran poemario bilingüe *Mabungú. Triunfo*, el “Palenquero, lenguaje amalgamado de historias, de lenguas, de pieles, de colores, el palenquero es un legado vivo de una historia que ha tardado, oculta entre la selva, siglos en contarse, una lengua que conserva los firmes pasos de Benkos Biojó y sus cimarrones” (23).

La figura de Benkos es la inspiración primera que irradia la fuerza ancestral y mística que emana desde de su primer libro *La noche de mi piel* (1988) hasta su último, *Mabungú. Triunfo. Tomo 2: Cosmogonía Africana* (2016). A lo largo de toda su producción literaria hay tanto poemas que rinden homenaje a su figura fundacional del espíritu libertario - “Lumba a Benkos Biojó” (“Oda a Benkos Biojó”) (*Abalenga* 21-22) y

“Domingo Biojó” (*Abalenga* 21-22), como alusiones a su carácter y a su proeza de liberar a toda una comunidad afrodescendiente condenada a la esclavitud y a la muerte. Es decir, Benkos se asume como el modelo histórico a seguir, pues encarna al guerrero líder que pelea por la libertad, pues sembró la llama de la libertad en el corazón de los afrodescendientes, la llama que viene de los Orishas y que se proyecta hacia los presentes y futuros descendientes, quienes cuentan y contarán siempre con la protección y guía de sus ancestros:

Benkos artífice  
de nuestra libertad,  
libertad de los negros.  
Benkos te saludo  
Nos mostraste el camino  
elegúa, elegúa (*Abalenga* 22).

Este “fuego de libertad” (*Abalenga* 1) es el mismo que crepita en la lengua palenquera con la cual la poeta intenta que el lector/espectador experimente con sus sentidos la historia que late en las venas de los afrodescendientes, con el fin de sembrar y reconstruir una identidad arraigada a la fortaleza y resistencia; desde la palabra que abraza lo africano y que propone la reconstrucción del “palenque” o “la casa” para que sea habitada y celebrada desde un sentido de pertenencia y libertad.

La poeta reconstruye el palenque con la lengua original, y alrededor de éste edifica un universo simbólico, cosmogónico, social y político del ser en el Pacífico como descendiente directo de ese legado primordial, desde el punto de vista del feminismo negro. Ese lugar que es recreado con el lenguaje, a través de la reconstrucción de una historia sobre los ancestros africanos y americanos que protegen y sustentan ese lugar histórico y mítico, en un ahora que se proyecta hacia un futuro de libertad y autonomía. Como lo expresa María Teresa Ramírez en su introducción a *Abalenga*, su obra “es un homenaje a mis ancestros, a todos los palenqueros, quienes encendieron el fuego libertario. La lengua palenquera es un testimonio vivo de la historia de los antepasados Africanos y un patrimonio cultural de la humanidad” (*Abalenga* 5).

Este Palenque como territorio simbólico, histórico y territorial, propio y comunitario, objetivo y subjetivo, es el que empieza a reconstruir María Teresa Ramírez desde su primer poemario *La noche de mi piel* (1988), donde se define como palenque, como territorio identitario y definitorio de su ser como mujer, como afrodescendiente, como casa de acogimiento, rebeldía y libertad. Esto se evidencia en su máxima expresión en el potente poema “Soy palenque”:

Voy al Palenque de ¡Mi Misma! ¡Mujer!  
condenada a fluir, fluvenir  
deshaciéndome entre: Ladeiras, Mocambos y Mambises  
Empotrados Cumbrirebeldes

En el lomo de AfroAmérica,

Hembra-Luna, Amante- Sol, Madre-Tierra. (*Noche de mi piel* 31)

Este poema es un canto a la identidad y subjetividad femeninas, simbolizadas por el territorio del palenque y que representa esa casa o lugar de acogimiento, rebeldía y libertad de su ser mujer. La mujer, condenada a una dura y eterna lucha para ser libre y escuchada, encarna ese espíritu de rebeldía y fuerza inquebrantable que viene de sus ancestros y que está representado por “Ladeiras”, “Macambos” y “Mambises”. Los “Macambos” y “Ladeiras” son pequeños quilombos, es decir, palenques que se fundaron en Brasil durante la Colonia; y “Mambises” es una palabra de origen buntú que significa “insurrecto” o “rebelión contra los caciques”, y que hace alusión a la guerrilla cubana, dominicana y filipina que peleó contra los españoles por la independencia de sus países, y a Eurimio Mambi, quien luchó en Santo Domingo contra los españoles. Es decir, estas palabras juntas condensan el sentido histórico de lucha, pelea y rebelión, el cual se potencia con los adjetivos “empotrados” y “cumbrirebeldes”.

Así, la poeta recalca en la anterior estrofa que la rebelión que lleva en su sangre está “empotrada” o incrustada “en el lomo de AfroAmérica”, es decir, agarrada a la espalda de la América negra con tenacidad, y que es “cumbrirebelde”, neologismo donde la poeta une “cumbre” y “rebelde”, creando una nueva palabra potente que sugiere la rebeldía que se impone en las cumbres. Este neologismo hace referencia a la lucha de los africanos por su libertad en las “cumbres” de las montañas donde se escondían de sus

captos por ser lugares altos, inhóspitos y de difícil acceso en la geografía americana. La rebeldía y compromiso con la libertad que caracteriza el espíritu de María Teresa Ramírez como mujer de “AfroAmérica”, también se refleja en el propio recurso de crear neologismos en su poética. Además de que los neologismos ayudan a expresar ideas inefables que no se pueden expresar con palabras usuales sino con la recreación y resignificación del lenguaje, también son un acto de rebelión libertaria desde el lenguaje poético. En la estrofa anterior observamos otros tres neologismos adjetivales, creados a partir de la unión de dos palabras sustantivas: “Hembra-Luna”, “Amante-Sol” y “Madre-Tierra”, los cuales sugieren las distintas facetas de su ser mujer de “AfroAmérica”: “Hembra”, “Amante” y “Madre”, las cuales representan subjetividades que están directamente conectadas con el territorio ancestral y espiritual representado por “Luna”, “Sol” y “Tierra”. Aquí podemos ver un claro reflejo de cómo la cosmovisión que las culturas primitivas poseen emerge de la poesía de Ramírez Nieva, donde se plantea que el ser está conectado esencialmente con la naturaleza y lo sagrado, como se hizo referencia previamente en la subsección “María Teresa Ramírez o la *griot* de los ancestros y las ancestras”. Desde esta perspectiva, el ser humano existe en la medida en que su ser se relaciona fundamentalmente con el territorio natural y ancestral, dentro de la cosmovisión de un mundo donde todos sus elementos están interconectados y la cual es compartida y ponderada, como se ha dicho anteriormente también, por el feminismo negro afrocolombiano. De acuerdo con esta concepción, la voz poética se define como “Mujer-

Luna”, lo que connota su vinculación identitaria con lo lunar y la noche, la cual representa el color de su piel y el simbolismo de libertad y protección que lleva consigo y que hace referencia a la acción libertaria de los cimarrones que escapaban en la noche hacia la libertad con la luz de la luna como guía única. Este simbolismo identitario se aúna a su identificación con la figura de “Amante-Sol”, donde la palabra “amante”, que se relaciona con la fogosidad, la fuerza y la pasión, se conecta a la palabra “Sol”, astro diurno que representa en el poema el fuego dador de calor y energía que imprime su calor y color en la piel. Esta definición se complementa con la figura totalizadora y sagrada de “Madre-Tierra”, pues a la “Tierra”, el territorio, la naturaleza, se la connota con el sentido de “Madre”, es decir, de creadora, generadora y protectora de vida de todo lo existente. La descripción identitaria que elabora la voz poética en este poema se fortifica cuando la voz poética se define como “la flor de América” en el poema “Addis Ababa (Nueva Flor)”, comparándose con Addis Ababa o “la flor nueva” de África, que es la capital de Etiopía y símbolo de unificación africana:<sup>43</sup>

Yo soy Addis Ababa

la nueva Flor de América

---

<sup>43</sup> Addis Ababa es la ciudad capital de Etiopía, la cual fue invadida por italianos entre 1936 y 1940, y cuyo emperador Haile Selassie ayudó a su restauración después de que los italianos fueron expulsados del territorio con la ayuda del ejército británico. Haile Selassie ayudó a la creación de la Organización para la Unidad Africana, creada en 1963 tras la disolución de la Unión de Estados Africanos y sustituida después por la Unión Africana, cuyos objetivos eran velar por la unidad de los estados africanos, eliminando el colonialismo y fomentando la cooperación internacional.

gestada en el Palenque

de la Revolución. (*Flor de Palenque 39*)

Es decir, ella se compara con la ciudad-flor abierta a la unificación africana, pero extendida al continente americano, como “flor del palenque” que unifica las raíces americanas en pro de la solidaridad, la libertad y la revolución. Definiéndose como “trietnita”, la poeta describe su identidad americana triétnica en la siguiente estrofa, abrazando las tres etnias en su danza: la africana, representada por los tambores, la española, representada por las castañuelas, y la nativa americana, representada por las quenas:

Yo soy Addis Adaba

con pétalos de luna,

yo soy la trietnita

danzando libre,

al ritmo de tambores,

castañuelas y quenas. (*Flor de Palenque 39*)

Entonces, al describirse como la Addis Adaba de América, la poeta se asume como centro de la creación, como “casa-palenquera”, protegida por el mundo sagrado de espíritus y dioses, donde su poesía y performance cimarrones se generan, reviviendo las historias cosmogónicas e históricas originales que dan sustento a la existencia e identidad afrocolombiana.

Casa palenque

Cuidada por los espíritus

Tofeme, Malambo

uré...aé...aé.

Casa palenque

Matuna, Sanaguaré

Ketendo, Matuderé

Canto libre... aé.

Danzan los niños negros

Cimarrón, San Basilio.

Cruz de Masinga,

Guarné y Tadó. (“Casas palenqueras” en: *Mabungú Triunfo* 63)<sup>44</sup>

En este poema los palenques como San Basilio, Tofeme, Malambo y Matuna, entre otros, se conciben como “centros”, como lugares sagrados desde donde se crea lo existente, pues se posicionan como “ciudades, templos, casas, cuya realidad es tributaria del simbolismo del Centro supra terrestre que los asimila así mismo y los transforma en “centros del mundo”” (Eliade, *Mito del eterno retorno* 8), y en ese sentido, desde “el

---

<sup>44</sup> Todos los nombres mencionados hacen referencia a palenques fundados por cimarrones en el norte del Nuevo Reino de Granada en el siglo VII. Sobre estas formaciones remitirse a “Cimarrones y palenques en las provincias al Norte de Nuevo Reino de Granada” de María Navarrete (en: *Fronteras*, 2001, pp. 97-121).

centro del mundo” y “mediante el todo acto de la Creación, se cumple el paso de lo no manifestado a lo manifestado, o hablando en términos cosmológicos, del Caos al Cosmos” (15). Desde allí, desde la casa original, desde este centro cosmogónico, la mujer, poeta, *Griot*, abuela, diosa, araña y creadora recrea historias y músicas para dar vida al fuego de libertad de los ancestros y los espíritus, para recrear el momento originario de la creación y así refundar el mundo afrodescendiente, porque “todo lo que es *fundado* lo es en el Centro del Mundo” (Eliade, *El mito del eterno retorno* 16).

Refundando el mundo de los ancestros y las ancestras, María Teresa Ramírez los arraiga al cielo y al suelo del Palenque, para que sean guía y acompañen el camino de la comunidad de los palenqueros, de la familia o “kuagro”, de los compañeros que comparten el mismo espíritu y la misma llama, con el llamado a la unificación, como lo expresa en su poema “Canto para nuestra gente de Palenque”:<sup>45</sup>

Canto para nuestros palenqueros,

hoy y siempre canta mi corazón,

canta con fuerza y alegría.

... Ven aquí familia mía,

Vengan todos... todos,

---

<sup>45</sup> Los kuagros son una forma organizativa de la comunidad de Palenque, son grupos de edad que se constituyen desde la infancia y perduran a lo largo de la vida de los individuos. Pertenecer a un kuagro implica ejercer unos derechos y deberes de un colectivo ( <https://www.etnoterritorios.org/Caribe>). Término que es abrazado por María Teresa Ramírez en toda su obra y al que se hará referencia en el siguiente subcapítulo.

canten conmigo

la canción del Triunfo. (*Mabungú Triunfo* 178)

Podemos concluir, entonces, que retomando el palenquero, la lengua que fundamenta el origen de una estirpe cimarrona que lucha por la libertad y la autonomía, María Teresa Ramírez Nieva reconstruye el palenque, el hogar entrañable de liberación y protección, sobre las raíces de la oralidad. Con su poética, tanto con el lenguaje como con su simbología, la poeta caucana recrea el hogar desde donde se reconstruye la memoria, desde donde la historia afrocolombiana re-existe y donde la familia afrocolombiana se reúne alrededor del un solo pregón.

## **Ancestros, Oralidad y Tambores: Un Pregón por la Unificación**

En este universo poético donde todo se interconecta dentro de la propuesta de recrear territorios ancestrales para reconstruir la memoria histórica afrocolombiana, las formas poéticas y los símbolos están estrechamente relacionados dentro del sentido de la propuesta estética de María Teresa Ramírez. Como bien lo expresa Águeda Pizarro en su prólogo al poemario *Flor de Palenque*:

María Teresa vive-vibra, rima, anuda y reanuda, da y se da de nuevo a su voz en todo momento, a toda hora, a todo dar. Ella encarna la más antigua de las tradiciones poéticas. Esto quiere decir que es tan profundo, tan delicado y tan fuerte su oído, continente del mar y de la tierra, como su voz. (11)

De esta manera, Ramírez Nieva teje su poética cimarrona desde el palenque, escuchando retomando y recreando la oralidad de los mitos, las leyendas y las músicas, que envuelven y sustentan el espíritu colectivo de fuerza y libertad afrodescendiente. Espíritu que atraviesa tiempos y espacios en la trayectoria de la diáspora, que permanece entroncado en las tradiciones colombianas y que la poeta busca revitalizar con un llamado al reconocimiento y a la reapropiación de las raíces. El fin de retomar este espíritu es lograr el florecimiento de un sentido identitario y colectivo que permita construir y proyectarse en la unificación hacia un futuro de vida y libertad. Como se expresa en el poema “Addis Ababa (“Nueva flor”):

Para que Addis Ababa,  
florezca en el mulato,  
florezca en el mestizo,  
florezca en el negro-negro  
...  
para darle a la historia  
el máspreciado fruto  
llamado: ¡Libertad! (*Flor de Palenque* 41)

Con la reconstrucción de territorios ancestrales a través de la recreación de “arquetipos o modelos”, podemos afirmar que en la obra de María Teresa Ramírez hay una búsqueda

fundamental de concientizar sobre los valores enraizados en los orígenes de la cultura afrocolombiana. Esta búsqueda tiene como objetivo que estos valores puedan ser reconocidos e internalizados por los receptores o espectadores del acto poético, quienes pueden encontrar dentro de sí la sangre y la memoria mítica, legendaria y heroica al escuchar, sentir y experimentar las historias de las figuras cosmogónicas y legendarias de dioses y héroes cimarrones. En este sentido, al sentirse parte de una historia y de un origen, pueden recrear estos modelos en su vida y en la vida colectiva de las poblaciones afrodescendientes al reafirmarse en conexión con un pasado y con proyección hacia un futuro.

La poeta caucana recrea en sus poemarios “modelos ejemplares”, tanto cosmológicos como legendarios, tomados de la historia y mitología africana y americana, cuyas virtudes conforman los cimientos de la historia afrocolombiana. Dentro de la concepción mítica que emerge de su poética, es por medio de la repetición de un arquetipo que los fenómenos adquieren “realidad” al dotarlos de sentido (Eliade, *Mito del eterno retorno* 25). Así, repitiendo las hazañas o las actitudes de los “modelos ejemplares”, se sustenta una historia para hacerla visible, manifiesta y real, en la medida en que sea “imitada” por la comunidad.

En sus poemarios, especialmente en *Mabungú. Triunfo*, *Mabungú. Triunfo Cosmogonía Africana Tomo 2* y *Flor de Palenque*, vemos cómo se recrean entonces arquetipos ejemplares recurriendo a mitos y leyendas de los pueblos Yorubas y

americanos, en una poética donde afloran símbolos, isotopías, neologismos, figuras de repetición, jítajánforas, métricas y músicas enraizadas en las tradiciones africana, americana y española, que fundamentan todo su universo conceptual. Es así como los ancestros históricos y cosmogónicos reviven a través de las narraciones poéticas que se alzan desde y hacia el Palenque, la casa ancestral, donde los héroes cimarrones y dioses creadores son compañía y guía de las comunidades “en el lomo de AfroAmérica” (Ramírez, *La noche de mi piel* 31).

### ***Figuras legendarias e históricas***

Los principales “modelos” históricos a los que canta María Teresa Ramírez en su obra son los cimarrones legendarios que incidieron en la fundación de las comunidades afrocolombianas y en su espíritu de resistencia y perseverancia que mantienen pese a todas las vicisitudes históricas a las que han sido sometidas desde su origen ancestral. Ese espíritu luchador y combativo que la poeta quiere encender y esparcir en un canto de unificación hacia la libertad.

Estos héroes cimarrones tienen en su ser la fuerza invencible y el “fuego de la libertad” que heredan de sus ancestros cosmogónicos, y que promulgan en sus hazañas y acciones. Es así como la poeta hace odas a cuatro legendarios héroes cimarrones: Benkos Biojó, Bunga Zumbi, Barule y el cacique Canuco, resaltando su fuerza, su valor, su amor y lucha por la vida y libertad de sus comunidades.

Hay dos odas centrales dedicadas a Benkos Biojó en el poemario *Mabungú*. *Triunfo* que realzan sus hazañas libertarias, su carácter valiente e invencible y su poder de unificación en pro de la liberación. Como se puede evidenciar en estas estrofas del poema “Lumba a Benkos Biojó/Oda a Benkos Biojó”:

Benkos artífice  
De nuestra libertad,  
Libertad de los negros.  
Benkos te saludo  
nos mostraste el camino  
Elégua, Elégua  
tranzada al revés la vida. (51)

Con esta oda, la poeta nos habla de la principal figura libertaria de africanos esclavizados, a quien - de acuerdo con la pesquisa de la historiadora y académica María Cristina Navarrete - se la ha atribuido erróneamente la fundación del Palenque de San Basilio, pues Benkos Biojó fue el fundador del Palenque La Matuna, en la Ciénaga de Matuna, al sur de la villa de Tolú, después del movimiento insurgente más fuerte de esclavizados en la costa del Caribe colombiano a inicios del siglo XVII. El cimarrón se proclamó “Rey de Matuna”, logrando la liberación de esclavizados que encontraban refugio en el palenque, el cual por ser de difícil acceso gracias al intrincado territorio montañoso y estar fortalecido y defendido férreamente por los cimarrones, fue atacado en varias ocasiones

por propietarios y militares infructuosamente. Por miedo al poderío del palenque en cabeza de Benkos Biojó, el gobernador de Cartagena Jerónimo de Suazo Casasola pactó con Biojó un tratado de paz que no cumplió, y por lo tanto, continuaron las rebeliones violentas. Situación que el Gobernador siguiente, Diego Fernández de Velasco, en 1613, trató de calmar concediendo a los cimarrones licencia de entrar y salir de Cartagena. Sin embargo, estas rebeliones continuaban, por lo cual el siguiente gobernador, García Girón, decidió en 1621 acabar con la situación de raíz, apresó a Benkos Biohó y lo mandó a ahorcar (Navarrete 108-109). Sin embargo, la versión de que Benkos Biojó fue el fundador de San Basilio del Palenque sigue muy arraigada al saber popular, y podemos pensar que esta es la razón por la cual Ramírez Nieva la elige para hablar de las raíces desde la tradición oral de los pueblos afrocolombianos.

De esta manera, Benkos Biojó es representado en esta oda como el forjador de la libertad al fundar el Palenque de San Basilio, el más poderoso en Colombia; al sembrar con su hazaña la semilla de la libertad en todos los afrodescendientes, y al luchar con todas sus fuerzas dando su vida por la libertad y la comunidad. Por tanto, es importante notar aquí cómo la autora subraya la “enseñanza” que deja el héroe cimarrón sobre la “hermandad”, concepto central en toda su obra. Es a través de la unión de toda la familia como se puede alcanzar la libertad y no por medio de la proeza de un solo individuo. Benkos logró fundar el “centro” de vida y libertad, el palenque, gracias a la unión, a la

hermandad y a la solidaridad; lo que se reafirma en el poema “Domingo Biojó” del mismo poemario cuando la voz poética lo llama:

Benkos hermano

Amigo

Benkos Rey (53)

Benkos es, entonces, el héroe hermano que se convierte después de su muerte en ancestro que protege y que guía a todos sus descendientes, porque Elegúa, el ancestro Orisha, se revela en él como guía. Elegúa es el mensajero entre los seres humanos y los otros Orichas, abre oportunidades y muestra caminos para llegar a las metas (Rodríguez 6), y vive dentro del Rey Benkos y de Gunga Zumbi, líder del Quilombo de Palmares en Brasil y quien fue gran figura de resistencia frente a la ocupación de los portugueses y de liberación de esclavizados.<sup>46</sup> La poeta le canta a su grandeza, resistencia, hermandad y proeza libertaria en el poema “Gunga Zumbi”:

¡Gunga Zumbi!

Revolucionario héroe nuestro

nos diste frutos de libertad,

...

---

<sup>46</sup> Información tomada de “Africans in Brazil: Zumbi dos Palmares” en: <http://www.blackhistoryheroes.com/2010/05/zumbi-dos-palmares.html>

Elegúa te mostró el camino  
Elegúa te abrazo con fuerza  
...  
hermano nuestro  
hoy vives en la casa palenque  
de nuestros corazones” (*Mabungu. Triunfo* 81)

Vemos, entonces, cómo Elegúa es guía de los héroes libertarios, cómo ellos siguen el camino del ancestro, quien los abraza para lograr alcanzar los ideales de libertad y fraternidad. Los Orishas, entonces, son guía y protección para estos héroes, como lo son también para Barule, Rey del Palenque del Todó en Chocó, Colombia, quien lideró una de las mayores insurrecciones de esclavizados en el Chocó junto a sus hermanos Antonio y Mateo Mina en 1728, después de la cual fue proclamado Rey del Palenque del Todó, palenque de más de ciento treinta cimarrones. No es clara su procedencia, pero se ha planteado que puede ser mandinga, mina o carabalí, por su rebeldía.<sup>47</sup> En el poema “Barule”, del mismo poemario, la poeta le canta a la rebeldía y al batallar incansable de este héroe por conseguir la libertad de los “hermanos chocoanos” con la guía de Changó, antiguo rey Yoruba inmortalizado como espíritu del trueno y la guerra, del fuego y de los tambores (Rodríguez 8):

---

<sup>47</sup> “Barule: esclavo negro que lideró las más grandes insurrecciones en el Chocó” en: <http://historiapersonajesafro.blogspot.com/2010/07/barule.html>

Baurule y hermanos Mina  
lejos de África  
arrancaron los collares de espinas,  
arrojaron al fuego los látigos  
Changó fue sol en su camino  
Batalla tras batalla,  
alcanzaron el triunfo  
saborearon la Victoria  
tocaron libres el tambor,  
negros, mestizos, todos en el Chocó  
danzaron sin amo, ni patrón. (115)

Ramírez Nieva canta a estos tres reyes y cimarrones, quienes comparten la fuerza de resistencia, el fuego de libertad, la lucha por liberar a sus hermanos, a sus comunidades; cualidades que vienen de la guía de sus ancestros Orishas y que ellos heredan, llevan consigo y siguen detrás de su luz. Los Orishas de guía y fuego encienden sus espíritus “indómitos”, como el del cuarto héroe, el indígena Caonabó, cacique de Maguana en la Isla de Quisqueya (La Española) y de origen Caribe, quien se resistió a las injusticias de los españoles invasores y luchó para expulsarlos y proteger su pueblo. Caonabó, al ser

apresado por Colón y enviado a los Reyes Católicos por barco, prefirió el camino de la muerte libradora en las aguas del mar al encarcelamiento o la esclavitud.<sup>48</sup>

Lentamente ... marchitándote en pie, sin doblegarte,

Tu espíritu guerrero alzó su vuelo, libre de cadenas

Tu cuerpo descansó entre las aguas del gran río...

No pudieron con halagos ni grilletes dominarte. (*Flor de Palenque* 64)

Como podemos evidenciar, de los cuatro héroes se resalta su sentido de colectividad, del sacrificio en pro del bien común, en pro de las liberaciones de sus comunidades; lo que refleja cómo la obra de María Teresa Ramírez aboga por lo colectivo que se simboliza en la consolidación de la hermandad, la cual está arraigada a la cultura originaria palenquera del “kuagro”.<sup>49</sup> Vemos acá cómo esta cooperación y solidaridad de grupo es la base fundadora de la filosofía del feminismo comunitario, porque para las comunidades afrocolombianas, “sus prácticas cotidianas de habitar el territorio se sustentan en la solidaridad y el cuidado generacional de la vida humana y no humana” (Mina Rojas et al. 176).

Todas las cualidades encarnadas por los modelos ejemplares Benkos, Zumbi, Barule y Caonabó, representan para la poeta los supremos valores que vienen heredados

---

<sup>48</sup> “Caonabó” en: <https://pueblosoriginarios.com/biografias/caonabo.html>

<sup>49</sup> “La pertenencia a un kuagro se encuentra asociada a un conjunto de derechos y deberes para con los demás miembros del kuagro ... el derecho a participar de las actividades colectivas organizadas por el mismo. La solidaridad y reciprocidad para con los otros miembros del kuagro hacen parte de los deberes de todos” (Tomado de: <https://www.etnoteritorios.org/Caribe>).

de los Orishas, como lo son la fuerza y valentía de resistencia, el ímpetu de libertad y la hermandad. Estos valores también vienen de las nanas negras, quienes se perfilan como modelos ancestrales femeninos que viven en la sangre afrodescendiente y cuyas lágrimas infinitas vertidas a causa de la separación de sus hijos hicieron florecer la tierra. Como se narra en el poema “ Las nanas negras”, ellas alimentaron, dieron vida y fuerza a los hijos de los esclavistas, mientras fueron separadas violentamente de sus propios hijos, y su llanto de dolor profundo, de sangre, se transforma en vida y canto. Estas nanas se convierten en espíritus o “estrellas” acompañantes de resistencia y fuerza que no abandonan a sus hijos, que viven inmortales en el corazón de cada ser afrodescendiente:

Nuestras nanas negras,  
con sus ojos como estrellas lejanas,  
ocultas en la sombra de sus cuerpos  
siguen viviendo en las venas  
de los descendientes de los esclavistas. (*Mabungú. Triunfo: Cosmogonía Africana*  
*Tomo 2 193*)

Como se puede evidenciar entonces, las cualidades colectivas que emanan de los arquetipos cimarrones y de las “nanas negras” se contraponen a la separación, al egoísmo y a la traición, los peores defectos y enemigos que subraya María Teresa Ramírez en toda su poética. En relación con los modelos históricos, la poeta nombra algunos “arquetipos” negativos, los cuales son ejemplo de lo que no se debe seguir y se debe combatir, como

se evidencia en poemas como “Ellos despatriaron nuestra gente”, Chupungún” y “Muñikama” de *Mabungú. Triunfo*. En el poema “Ellos despatriaron nuestra gente” se plasma el prototipo del “hombre blanco” que representa la separación y la destrucción, pues en los periodos de la Conquista y la Colonia trajo las Américas esclavitud, desolación y muerte:

Qué me trajiste?

Qué nos trajiste?

A ti te hablo hombre blanco

A ti te hablo extranjero

Ustedes nos trajeron

separación

destrucción de la familia

llanto...llanto. (65)

Chupungún y Muñicama refuerzan este arquetipo de una manera aún más negativa, pues ambos, siendo parte de la “misma familia negra”, la traicionan, vendiéndola a sus enemigos. Ambos son, por tanto, ejemplos de traición, deslealtad colectiva y desunión.

Chupungún es representado como:

Cómplice del esclavista

Golpeaste, diste mal trato

engañaste, gritaste

a tus hermanos negros,  
únicos y diversos. (111)

De la misma manera que Chupungún traicionó a sus hermanos, también lo hizo Muñikama, quien se vendió al amo siendo “ojo-halcón entre los tuyos / ojo-avizor contra ti mismo / mentiroso, traidor” (129). En ambas descripciones, por tanto, se menosprecian las actitudes dañinas hacia la hermandad, valor de unificación fundamental que late en el corazón de la obra de la poeta caucana, y que viene de las fuerzas primordiales cosmogónicas.

### ***Figuras cosmogónicas***

Dentro de los arquetipos ejemplares cosmogónicos recreados en la poética de María Teresa Ramírez Nieva, encontramos deidades de la esfera sagrada de la religión Yoruba, quienes crean el mundo en el acto primordial de creación y son la esencia de lo creado al dotarlo con sus potencias, cualidades, fortalezas y debilidades. Al recrear este acto primordial original, la poeta está reproduciendo el mismo acto de creación a través de la palabra, la declamación y el performance, y del tal forma, haciendo que la historia afrocolombiana re-exista desde sus orígenes, y que esa historia sea fuente de sustento de la vida, como se mencionó en el primer subcapítulo “María Teresa Ramírez o la *Griot* de los ancestros y las ancestras”.

En su libro *Mabungú. Triunfo: Cosmogonía Africana Tomo 2*, Ramírez Nieva recrea la historia cosmogónica africana y americana desde sus inicios, narrada por la

abuela y *griot* (*alter egos* de la poeta), quien en el poema “La abuela que narra: Cosmogonía de África” cuenta la estructura del libro entero, el cual sigue el proceso cosmogónico de creación. La abuela primero narra las historias cosmogónicas de los Orishas quienes dan origen al mundo y a los primeros seres humanos (Capítulos 1 al 3), y luego continúa con la “diáspora de los Orishas” en la travesía hacia América (Capítulos 4 y 5).

En esta amplia narración mítica- y en toda la obra de la poeta- hay un gran símbolo prevalente que es el “fuego”, y que a su vez se ramifica en una serie de isotopías o asociaciones conceptuales, creando un tejido intrincado de interconexiones donde se recrean los orígenes cosmogónicos de la cultura afroamericana, sobre los cuales se sustenta el espíritu, el carácter y la identidad del ser afrodescendiente. A lo largo de este poemario podemos evidenciar cómo los dioses y descendientes simbolizan el “fuego” de la creación, la fuerza, la resistencia y la libertad que sigue presente a través de “el sol”, “el rayo”, “la llama”, “las estrellas”, “las chispas”, los “espíritus”, “las almas” y “el tambor”; todas estas asociaciones cargadas con la potencia primordial.

Es así como en el poema “El primer hombre: Fam”, se narra cómo Nzamé, uno de los tres espíritus que componen a Olodumare (gran potencia creadora) y que es el principio creador del cielo, la tierra, el sol, la luna, las estrellas, las plantas, la vida animal (Gordon 235), después de crear el cielo y la tierra, crea durante siete días al hombre, dotándolo con la fuerza del rayo:

Nzamá golpea el agua,  
el lagarto de hace ¡Hombre!

Nombre que Rayo contiene:

Poder, Fuerza y Hermosura. (39)

Entonces Fam recibe de su Creador el fuego en el Rayo, a través del poder y la fuerza, que luego lo va a aniquilar. Así que después, Nzamá crea con arcilla, junto a Nkwa y Meberé, un nuevo hombre: “Sekumé primer hombre mortal”, a quien dota del fuego del alma, el tambor y la palabra:

Nsissim, el alma,  
es sombra de su sombra,  
y un punto de luz  
entre los ojos.

...

Adivina en su sangre

Un tambor lejano

La palabra-fuego

Música y resplandor,

llama...llama. (50)

El primer hombre es dotado, entonces, con el fuego del alma que es “un punto de luz entre los ojos” y representa la “inmortalidad del espíritu”, concepto fundamental en la concepción ontológica que emerge de la obra de la poeta caucana, pues es espíritu cargado de fuego prevalece, es inmortal, es el que pervive en cada ser y el que acompaña siempre. El poema expresa que aunque el cuerpo muera, el espíritu en forma de “luz”, “estrella” o “chispa”, permanece, resiste y empodera; que el espíritu de fuego que late en los afrodescendientes es el mismo que viene desde el primer hombre, el que ha perdurado durante toda la historia, que acompaña como “estrella” en el firmamento y que resuena en el tambor unificador, en la palabra, en la “llama” que como “fuego” y como “voz” hay que reavivar para que se proyecte con más fuerza. El mismo espíritu que después de la muerte de Ndum, guardián de la creación, a causa de la discordia de los humanos, es otorgado con la mortalidad por el Creador, con el “¡Fuego-Vida! / ¡Fuego Muerte! / regalo de Nzamé” (91), como se narra en el poema “La tumba de Ndum y los primeros humanos”:

El espíritu de la raza  
queda con ustedes.  
Es fuerte y Poderoso.  
...  
Lleva en la piel  
barniz de la noche

y una estrella  
de amor  
en el Alma. (92)

Ese espíritu fuerte y poderoso es entonces el que lleva adentro toda una raza que “lleva en su piel el barniz de la noche” como estrella en el alma; lo que imprime la fuerza infinita y que se sobrepone a la discordia, enemiga de la unión y, por tanto, contraejemplo a seguir. Esto se evidencia en las estrofas del poema “Origen de la separación” (*Mabungú. Triunfo Tomo 2* 79-81), donde se narra la historia sobre el origen de la discordia entre los hombres, la cual genera la separación del primer linaje humano por parte del dios creador Nzamé como castigo. Esta discordia es iniciada por el egoísmo y la arrogancia de mujeres jóvenes quienes sabotean el abastecimiento de agua de mujeres viejas, de quienes se burlan y a quienes golpean, convirtiendo el agua en ríos de sangre. Entonces, es cuando “Se presiente en la discordia / triste fin de la hermandad” (81), pues posteriormente Nzamé – como se narra en el poema “Los hombres claman presos de angustia” (85-86) - decide crear distintos caminos y separa a los hombres, “para cada tribu una senda / atadas por el ¡Adiós!” (85). Podemos ver por tanto, cómo acá se recrea un arquetipo negativo de discordia que pretende brindarnos la enseñanza de la importancia de la hermandad entre las mujeres porque ésta representa la armonía vital de la existencia. Así, con este mito la poeta quiere señalar que si hay discordia entre las mismas mujeres, se genera destrucción y separación entre la comunidad, lo que refleja la

concepción del rol fundamental de la mujer como movilizadora de vida en la comunidad, promulgada por el feminismo negro afrocolombiano.

Es tan fuerte el espíritu poderoso de la raza, que pesar de la separación y las vicisitudes prevalece siempre, como ocurre en el exilio forzado de los africanos hacia las Américas y que deviene también en la “Diáspora de los Orichas”, pues Nzamé, Olodumare, Olofi, Yemayá, Ochum y Babalú Ayé son desterrados del cielo y de la tierra sagrada Ilé Ifé.<sup>50</sup> Entonces “duele en el espíritu” (139-140) este exilio, pero ellos acompañan, se transforman y renacen en la nuevas tierras, como se narra en el poema “Los Orishas escuchan”:

Yemayá deja caer su llanto,  
cada lágrima,  
un mar desconocido,  
propicia el renacer  
en nuevas tierras.

...

Siete potencias se agitan:

Ochún, Changó, Orumla,

---

<sup>50</sup> “Olodumare es el creador y único Dios. De él proviene la energía que sostiene el universo entero” (Rodríguez 3). Olofi es uno de los tres espíritus que compone a Olodumare, “responsable de todos los fenómenos, acontecimientos y protagonistas dentro del Universo” (Rodríguez 115). Ochum es la Orisha del amor, la sexualidad, la belleza; reina de los ríos y las aguas dulces (Rodríguez 8). Babalú Ayé es el espíritu de la enfermedad y las epidemias (Rodríguez 9).

Yemayá, Ogum, Obbatalá

y Elegua

¡Claman!

Se transparentan en medio

de las heridas putrefactas” (143)

Se evidencia en estos versos cómo se resalta la función de generadora de vida de la Orisha Yemayá, quien como arquetipo femenino está siempre presente en la poética de la autora en su manifestación de agua y fuente de vida, y que, como se describe en el poema “Yemayá, diosa del mar”, lleva generaciones de seres en su espalda protectora: “ Te saludamos Yemayá / hermana de Changó / llévanos sobre tu espalda” (*Mabungú. Triunfo* 41). Es por medio de las lágrimas de Yemayá que se genera “el renacimiento en nuevas tierras”, que los siete Orishas logran “camuflarse” en el arcoíris, como camaleones, para estar presentes en el cuerpo dolido de los esclavizados. Con su presencia, con su espíritu protector, se hace soportable el dolor en “la travesía hacia el exilio”, una travesía donde se escucha un sonido de tambores incesante de llamado a la libertad, hacia un futuro “¡Nuestro! /¡Imbatible!” (148), como se expresa en el poema “Se extiende el Ekuele: La manta sagrada”. Una travesía donde “El batuque del tambor / llama a la fuga / a la Libertad” (149), como se enuncia en el poema “El batuque del tambor llama”, donde el tambor tiene la doble connotación de “llama” (sustantivo) de fuego y de “llama” (verbo)

referida a la acción de llamar. Es decir, por una parte, el tambor llama a la esencia, a los orígenes y a la unión; y por otra, es fuego, espíritu libertario y unificador.

Cuando llegan a puerto después de la larga y dolorosa travesía, se unen los Orishas y los dioses americanos y se empieza un tejido nuevo, como se narra en el poema “Orishas de África y deidades americanas” (*Mabungú, Triunfo. Tomo 2* 156-157). Así, Yemayá se une a Coaticlué que, en la mitología mexicana, es la deidad asociada con la Creación y la Tierra” (Martí 107), de tal manera que Agua y Tierra se conectan por plumas y escamas. Agayú, Padre de Shangó que se representa como violenta erupción de volcanes y lava que refertiliza la tierra (Rodríguez 124), se une a Changó, con su calor, luz y fuego, “hermanos de Inti”, el Dios del Sol. Nana Burukú y Chía, que en la mitología muisca es la Luna y controla las mareas de las aguas (Correa, F. 214), se ligan en su “lenguaje guerrero” con la lanza y el arco. Xiuhtelcti, Dios del fuego y señor del año (Martí 100), y Oldumare unen sus energías; Xiuhtelcti prepara la hoguera y Oldumare distribuye “el fuego sacro” (156). Así América, el “Reino de encanto y colorido” (157), un Nuevo Mundo de naturaleza exuberante de frutos dulces, orquídeas, “plantas milagrosas”, maíz, oro y esmeraldas, recibe a los Orishas con “amor” manifestado por el “Dios y Poeta” Bochica, también llamado Chimizapagua, que es una encarnación solar y que con el poder emanado de Chiminiguagua, difunde la civilización y la cultura entre las gentes” (Martí 203). Durante este encuentro de deidades, Obbatalá, Orisha supremo que representa la pureza y es la creación de Oddolumare para poner control en la Tierra ante

las maldades de Echú (Rodríguez 40), “como tigre naciente / revive el sonar de los tambores / es música, rugido, danza” (156).

Vemos entonces cómo el tambor de Obbatalá unifica alrededor de un solo espíritu, alrededor del fuego, la esperanza, la fuerza y las ansias de libertad; y es este tambor el que los afrodescendientes llevan en su sangre y que María Teresa Ramírez recrea en todo su universo poético como símbolo de unión primordial inquebrantable, que se fundamenta en el mito contado en el poema “Historia del tambor Dunú”( *Mabungú. Triunfo. Tomo 2* 167-168). Esta historia cuenta cómo un hombre en los tiempos primitivos escuchó por primera vez el sonido del tambor “¡Melodioso! ¡Fuerte! / ¡Tam! ¡Tam! ¡Tum! / ¡Tum! ¡Tum! ¡Tum!” (167) que provenía de muy lejos, del “País de las Hienas”, y podía escucharlo porque “El alma del tambor / cruza selvas y montañas”(167). Hechizado por su sonido, el hombre lo busca incansablemente hasta que llega al país donde las hienas frenéticas bailan al ritmo del tambor, y al percatarse de su presencia, amarran al hombre al baobab para sacrificarlo a Dunú, Dios de la Música. Entonces el hombre trata de desatarse, abraza al tambor y “su sangre se mezcló con el cuero del tambor” (167). Por eso es que cuando los negros escuchan el tambor, “la sangre se encabrita / las caderas se enloquecen”, como “Herederos del Dunú” (168).

En este mito se condensa entonces, el simbolismo del tambor como fuerza unificadora y primordial que está presente en la sangre de los afrodescendientes, que late muy dentro, resistente, fuerte, y que se intensifica con la música libertaria que suena en

cada uno de sus poemas y a través de sus formas, especialmente en la recreación de canciones y danzas rituales tradicionales del Caribe y el Pacífico colombiano, como el lumbalú, el bunde y el chigüalo. De acuerdo con Nina Friedman, los “velorios de muertos” o celebraciones de honor a los muertos que se llevan a cabo en el Palenque de San Basilio comparten sus ritos, pero cuando se trata de *lumbalú*, “los cantos y bailes y el toque del tambor sagrado, y la del pequeño *yamadó* o llamador constituyen la diferencia” (“Lumbalú” 54). Mientras que el bunde es un canto funerario que se lleva a cabo en los velorios de niños y se recurre en él a instrumentos musicales como el cununo y el guasá “para alegrar el evento y aligerar la tristeza de los padres”, como lo expresa María Mercedes Jaramillo (“Los alabaos” 290). El chigüalo se refiere al rito celebrado en el hogar donde se lleva a cabo la velación del niño, y María Mercedes Jaramillo expresa que este acto es denominado “chigualar” por las personas del Litoral Pacífico, que corresponde a “la serie de cantos y juegos que celebran la entrada del cielo del angelito; y a su vez, son formas de apoyar a la madre y al niño en su tránsito al paraíso” (“Los alabaos” 291).

En estas celebraciones sagradas que reflejan la esencia identitaria afrocolombiana de raíces africanas, americanas y españolas, el tambor junto a otros instrumentos como el

guasá, el cununo y la marimba están presentes y también reflejan las raíces identitarias desde el uso de los materiales para su elaboración.<sup>51</sup>

Observando la recurrencia en su poética de este tipo de manifestaciones, podemos evidenciar la importancia que para la poeta caucana representa el recrear las ceremonias funerarias cuyo origen se remonta a prácticas africanas y americanas que fueron ejercidas desde la llegada de esclavizados africanos a tierras colombianas. Este sentido ritual que permite la manifestación de lo sagrado en la renovación performativa, refleja la concepción fundamental de la muerte para el ser afrodescendiente, una concepción que define el sentido de vida en unión estrecha con la muerte y la cual es paso de encuentro con los antepasados y de reunificación con los ancestros. Desde esta perspectiva, la muerte es una promesa de vida, pues el mundo natural y sobrenatural están interconectados y los ancestros son guía y protección.

Esta concepción de la muerte se revela en el bunde y el chigüalo que son recreados en poemas como “Bunde o chigüalo: Cuando un niño negro muere” (204-205) y “Un bunde para consolar a los padres” (208-209) del libro *Mabungú. Triunfo Tomo 2*. En el primer poema y a través de coplas, se resalta la celebración del “chigüaliar”, que

---

<sup>51</sup> El guasá es un “instrumento hecho de guadua, achira y pasadores de chonta. Es un canuto de caña de guadua, en el cual se han introducido clavos de madera para aumentar el sonido de pepas de achira que se mueven al interior” ( Zambrano 30). El cununo es la onomatopeya del trueno en voz quechua y es un instrumento de percusión con forma de cono, cuyo lado cerrado es el más pequeño y su lado ancho es el que lleva la piel. Para su elaboración se usa madera dura y piel de venado. Existen dos tipos de canuno: el macho, que es más bajo, y la hembra, que es más agudo (Zambrano 28). Finalmente, la marimba es “un instrumento de percusión melódico compuesto por un diapasón horizontal de veinte a veinticuatro tablas de madera de chonta que decrecen en tamaño” (Zambrano 30).

hace referencia a los ritos que se llevan a cabo para cuidar al niño de las brujas que se lo quieren robar y permitir su entrada a la eternidad. En esta celebración se toca el canuco para bailar - “Bailo yo pacá / baile usted pallá,” (204) -, se bebe aguardiente para alegrar y se canta el bunde del “Para siempre” la noche previa al entierro para permitir el encuentro del “angelito” con la eternidad. Mientras que en el segundo poema, a través de coplas, somos testigos de la celebración desde el punto de vista del niño difunto, quien se despide y pide a su madre que cante para aliviar el dolor y que “siembre una mata de rosa / siembre una mata de clavel” (208), y a su padre, que cuide a sus hermanos y que “siembre una mata de plátano / siembre un palo de borojó”; es decir, que siembren vida para que su ser exista en el recuerdo y en el Cielo, porque “desde el Cielo les ayudo / convertido en angelito” (208).

La misma percepción de muerte como vida que continúa y protege desde la esfera divina se vislumbra en el poema “Última noche ritual Lumbalú”, donde se puede evidenciar el sincretismo religioso que resalta la autora, a través de la confluencia de las religiones católica y africana en las figuras de los santos San Martín de Porres, la Virgen del Carmen y San Antonio Bendito, a quienes se reza entre cantos, toques de tambor y danza de esencia africana. Esta es una celebración alegre debido al reencuentro del alma del difunto con el universo sagrado, y por ende, se hace en medio del festejo que es el ritual de novenario, ritual de velorio que dura nueve noches y donde la familia y la

comunidad rezan, comparten mucha comida (cerdo) y bebida (aguardiente), cantan y danzan al ritmo de la música, donde el tambor sagrado es el protagonista:

La música de los tambores  
retumba en la noche,  
se canta y se baila,  
se alzan las manos al cielo. (*Mabungú. Triunfo Tomo 2* 180)

Cabe resaltar que la persona que lleva a cabo el ritual es una “mujer negra y hermosa”, quien es mediadora entre el mundo terrenal y el sagrado, para que el alma del difunto o la difunta tenga un tránsito pacífico hacia el cielo, hacia el reencuentro con los ancestros:

Una hermosa negra es dueña  
de la última noche.  
Ella la sacramenta y el alma  
del difunto descansa en paz. (180)

Vemos, por tanto, cómo acá la mujer es posicionada como figura empoderada, pues es quien posee el poder transmitido desde los ancestros para encargarse del rol sagrado de renovar la vida del difunto, guiando su alma al universo divino, y por tanto, reinstaurando el inicio de vida en el reencuentro con los antepasados. Es por esto que “los huérfanos” (*Mabungú. Triunfo* 95-99) de la familia y de la diáspora nunca están solos, porque sus hermanos, antepasados y ancestros están siempre acompañándolos, dándoles luz y fuerza; y cuando alguno de los huérfanos muere, se convierte en otro espíritu protector de sus

hermanos, como se evidencia en el poema “Los huérfanos”, donde se hace alusión al lumbalú con el que se honra la muerte de “los padres”:

Los padres nunca mueren  
nos esperan,  
vigilantes de nuestros pasos  
Ahora son ancestros – Orishas  
En la mágica espera  
Del reencuentro. (*Mabungú. Triunfo* 97)

Ancestros como lo son ahora los poetas emblemáticos Nicolás Guillén y Hugo Salazar Valdés, a quienes María Teresa Ramírez honra y celebra con dos lumbalúes, donde el tambor resuena con el alma, como se expresa en los poemas del libro *Flor de Palenque*: “Tambor lumbalú para Guillén”, donde “tumba y retumba tambor de puro ancestro africano” (29); y “Coagro para Hugo Salazar Valdés”, donde “Tam, Tam, Tim...suenan el tambor Lumbalú / en los palenques del cielo” (56).

Es este tambor el que reiteradamente “retumba” en cada poema de María Teresa Ramírez, tanto a nivel conceptual como formal, de una manera integradora. Este símbolo vertebral que hace parte del universo isotópico y se despliega junto al símbolo del fuego, se refuerza a nivel formal con la métrica, el ritmo y la musicalidad de los poemas, que se refleja en lo que Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo llaman “estructura geométrico-musical” de su poética (Prólogo, *¡Negras Somos!* 29). De acuerdo con los escritores e

investigadores, en la poesía de las poetas del Pacífico colombiano presentes en su antología, “el *pulso del ritmo* es como un Tambor (presente o imaginario, conciente, inconciente o supraconciente, visible o invisible) que hace mover los pies sobre la tierra. Marca con ello el compás del palpito de las palabras, dentro de las frases” (29). Este “pulso del ritmo”, este retumbar del tambor, está muy presente en cada poema de María Teresa Ramírez, pues podemos evidenciar una reflexión “consciente” sobre el poder fundamental del tambor en su labor de *Griot*. Un poema lumbalú que ejemplifica emblemáticamente el ritmo del tambor es “Tambores de Mascalla” cuando la poeta expresa cómo “el tambor mestizo” vive en ella, en su piel:

Tambores de más allá... ¡África!	Ta tá ta / ta tá ta / tá tá ta / ta
Tambores de más acá... ¡América!	Ta tá ta / ta tá ta / tá ta tá / ta ta
Tambores de más allá	Ta tá ta / ta tá ta / tá
Tambores de más acá	Ta tá ta / ta tá ta / tá ( <i>Flor de Palenque</i> 47)

En esta estrofa se evidencia el ritmo de tambor a través de “movimientos de acentuación” que “dan el compás a la expresión poética “ y “se combinan con la tonalidad y la entonación” (Cuesta y Ocampo, “Prólogo”, *Negras somos* 30); de tal forma, podemos ver que la musicalidad del poema se refleja en el uso en cada verso la prevalencia del “movimiento *anfibraco*”, que trata de la acentuación provocada por “un golpe seco, seguido de uno agudo, seguido de uno seco *ta / tá / ta*” (29), y en su repetición. Este movimiento es ampliamente usado por la autora en todos sus poemarios, lo que

demuestra su propósito de acentuar el símbolo del tambor como corazón de su obra, asociado siempre al símbolo del fuego y la voz que no se acalla. También como imagen de su sangre mestiza, pues como lo expresa Francy Yobbana Morales, la poeta “recurre al tambor como articulador entre lo indígena y lo afro” (21). En los siguientes versos de mismo poema “Tambores de Mascalla”, se revela este poder primordial de la voz y del fuego que representa el tambor, y que la poeta lleva en la sangre y no puede silenciar:

¡Ay yo no puedo callarme!

Tambores llevo por dentro.

¡Ay yo no puedo apagarme!

porque estoy hecha de fuego. (47)

Como se expresa en el poema, el tambor se lleva adentro y es manifestación del fuego eterno que une a la familia afrodescendiente, que conecta el mundo profano con el mundo sagrado y que permite el reencuentro con los dioses y antepasados africanos y americanos, quienes se manifiestan a través de la música y la voz. La musicalización y reiteración del sonido del tambor, es reforzada en el poema con los “movimientos de acentuación” y con figuras retóricas de repetición como el paralelismo y la anáfora, lo que se evidencia en ambas estrofas del poema “Tambores de Mascalla”.<sup>52</sup> En la primera estrofa, vemos el paralelismo en los siete versos; y en la segunda estrofa, en los versos

---

<sup>52</sup> El paralelismo consiste en la “Figura de lenguaje – sintáctica – que consiste en repetir estructuras dentro de un texto” (Fernández 66), y la anáfora es la “Figura de lenguaje que consiste en repetir idénticas palabras al comienzo de versos sucesivos” (Fernández 11).

primero y cuarto. De la misma manera, se perciben las anáforas en los versos de la primera estrofa, que inician con la palabra “tambor”, y los de la segunda estrofa, con la exclamación “Ay” en el primero y el cuarto verso.

Estos recursos de repetición en los toques del tambor y en figuras retóricas que se encuentran en toda la poética de María Teresa Ramírez, como paralelismos, anáforas, y aliteraciones, aparecen junto a otros como la repetición de estribillos, estrofas, onomatopeyas como las referentes al sonido del tambor (“Tam , tam , tum”) y jitajánforas como, por ejemplo, “Añú, ãnu, ale le lo” ( que se encuentra en varios de los poemas de *Mabungú. Triunfo*) o “Eia, eia, eleyay” (que es recurrente en poemas de *Flor de Palenque*).<sup>53</sup> En toda la poética de la autora caucana, estas figuras de repetición son integradas al uso de métricas tradicionales de tradición española como coplas y redondillas. La copla es una “estrofa de cuatro versos de arte mayor o menor” (Dispert 28), la cual es usada por la autora como versos de arte menor que consisten normalmente en “octosílabos de carácter popular, con rima asonante en sus pares” (Dispert 28). Un ejemplo de copla es esta estrofa del poema “Tu nombre hecho de espumas” de *Flor de Palenque*:

---

<sup>53</sup> La aliteración es la “Figura de lenguaje – fónica – que consiste en la repetición de un sonido o grupo de sonidos – en especial consonántico – en palabras próximas, en busca de un fin expresivo” (Fernández 9). De acuerdo con Roberto Rivelino, la “jitajánfora” es el “conjunto de fonemas que no tiene significado alguno fuera del contexto verbal que lo resguarda”, y es un término designado por Alfonso Reyes a “frases que no parecen de este mundo, o meros impulsos rítmicos”, y quien toma el término de un poema de Mariano Brul (Rivelino 48).

En ritmo de currulao  
entre cununo y guasá  
tu nombre hecho de espumas  
se diluye sobre el mar. (38)

Mientras que la redondilla es una “combinación métrica de cuatro octosílabos en que se conciertan los versos primero y cuarto” (Dispert 98). Un ejemplo de redondilla es esta estrofa del poema “Tambores de Mascalla” de *Flor de Palenque*:

Hay días cuando mi cuerpo  
se convierte en una fiesta,  
y en la sangre se alborotan  
los negritos de mi ancestro. (47)

Las coplas y redondillas aparecen en la obra de Ramírez Nieva acompañadas de alabaos y bundes, canciones de tradición africana que son muy populares en la tradición oral del Pacífico colombiano. El alabao en esencia es “un canto coral de alabanza o exaltación religiosa, ofrendado a los santos... se hizo extensivo al contexto fúnebre... en un canto de velorio , convirtiéndolo, además, en un canto de velorio para adultos” (Cuesta y Ocampo, “Prólogo” *¡Negras Somos!* 34). Un ejemplo de alabao es el poema “Toca ese tambor” de *Flor de Palenque*:

Toca ese tambor hijo mío  
cierra tus ojos y vuela

en las notas temblorosas  
ritmo de viaje africano,  
cante tu boca bembita,  
tromponcita y cariñosa. (26)

Por su parte, el bunde es un “ritmo musical muy extendido entre las comunidades afrocolombianas del Litoral Pacífico, con un posible ascendiente en Sierra Leona (África). Tiene carácter de canción lúdica y difiere, en grado menor, de la forma de canto empleado en los velorios de los niños ” (Cuesta y Ocampo, “Prólogo” *¡Negras Somos!* 34). Ejemplos de bundes están en poemas abordados anteriormente como “Bunde o chigüalo: Cuando un niño negro muere” (204) y “Un bunde para consolar a los padres” (208) de *Mubungú Trinfo. Tomo 2*.

De esta manera, podemos ver cómo las formas españolas y africanas se amalgaman en la obra de la poeta caucana para representar el alma de su identidad mestiza; amalgama que se refleja en cada poema, donde se mezclan estrofas de distintas métricas tradicionales pero también se entrelazan con versos libres y con neologismos que dan cuenta de su alma libertaria. Estas composiciones poéticas de tradición africana y española son, entonces, recreadas para renovar el origen y el fundamento de la identidad afrodescendiente, pero también para generar recordación al rescatar la tradición oral a través de la musicalidad y la repetición o reiteración palabras, versos, estribillos o estrofas.

Podemos afirmar, por tanto, que la musicalidad de los poemas, las formas poéticas arraigadas a la oralidad, la repetición y reiteración, con la presencia permanente del tambor como sonido y símbolo, son el medio a través del cual se pretende generar en los receptores/espectadores la interiorización de la memoria y el sentido de pertenencia a una historia que ha querido ser silenciada. Por ende, podemos argumentar que la obra de María Teresa Ramírez posiciona el fuego, por medio del tambor, la palabra y la voz, como eje alrededor del cual se construye el sentido de hermandad, ese que une tanto a la esfera terrenal y a la sagrada, como a los diversos seres humanos en una sola familia, como se manifiesta en el poema “Nuestros hermanos indios”:

Toquemos juntos el tambor ancestral,

Llama a luchar unidos

Por una vida digna, justa.

¡Todos! Indígenas, negros, pobres

huyendo nunca más,

cantemos juntos,

trabajemos unidos

dueños de nuestro propio destino. (*Mabungú. Triunfo 25*)

Concluimos, entonces, que la obra de María Teresa Ramírez es un llamado a escuchar las voces de los ancestros y tocar fuerte a tocar el tambor, entrañablemente ligado a las acciones de “cantar juntos”, de “trabajar unidos” en pro de la libertad, porque la poeta

nos quiere recalcar que “Los tambores cantan con nosotros” (*Mabungú. Triunfo. Tomo 2* 182), que los tambores suenan junto con la marimba y el guasá con una música que es fuego y llama a la congregación de la comunidad colombiana, al tejido de un universo unificado en la hermandad.

## **CAPÍTULO II:**

### **LA POESÍA SENSORIAL DE MARY GRUESO ROMERO:**

#### **PINTANDO TERRITORIOS GEOGRÁFICOS**

Como lo hace María Teresa Ramírez Nieva, Mary Grueso Romero (1947), oriunda de Guapi y residente de Buenaventura (Cauca), también recupera y salvaguarda territorios que son recreados en sus poemas con un sentido de reconstrucción de espacios del Pacífico colombiano que hacen parte fundamental de su ser, de su búsqueda y construcción de identidad y pertenencia. Su obra se constituye principalmente, en una reconstrucción de territorios geográficos, un acto especial y estrechamente relacionado con el desplazamiento forzado histórico que los afrodescendientes llevan de raíz lejos de una África ancestral, y que se extiende al desplazamiento social, político, económico y cultural que han sufrido estas poblaciones en Colombia y, en especial, las mujeres, a lo largo de la historia.

En este capítulo mostraré cómo esta recuperación de territorios la emprende Mary Grueso a través de la palabra poética como recreadora de espacios de agua y tierra del Pacífico colombiano, y de la edificación de un camino de empoderamiento por parte de la poeta en su contexto social. Esto dentro de una propuesta de reconstrucción femenina de territorios geográficos, terrenales o naturales, necesarios para la reivindicación de la vida en términos del feminismo negro, decolonial y comunitario propuesto por el feminismo negro afrocolombiano y por las “Luchas del Buen Vivir” que llevan a cabo los grupos de

mujeres del Pacífico, quienes abogan por un territorio comunitario libre de amenazas, violencia y discriminación, donde se pueda disfrutar de la vida.<sup>54</sup>

Demostrar así, cómo su propuesta poética que hace este llamado de reconstrucción territorial está ligado a la acción social, porque para Mary Grueso, poética y acción son los dos ejes que movilizan el quehacer de reconstrucción territorial. Con su agencia social, cultural y pedagógica, Grueso es una movilizadora en pro de las poblaciones afrodescendientes a través de acciones sociales y culturales que buscan incidir en la sociedad colombiana, pues como muy bien lo expresa Paulina Cuero, “Mary Grueso es una líder que no descansa, consciente de que en el Pacífico está la cuna de su legado ancestral, realiza prácticas concretas para preservarla. Es pionera en varios espacios de acción social que le facilitan el estar en contacto con la gente y motivarlos frente al reconocimiento de su identidad y la conservación de su cultura” (48). En su formación como docente, está trabajando por la “recuperación y defensa” de territorios con las comunidades afrocolombianas llevando a cabo programas educativos y sociales de concientización, reconocimiento y empoderamiento en la construcción de sociedad,

---

<sup>54</sup> Teniendo en cuenta el concepto de territorio teorizado por Libia Grueso y Leyla Arroyo en el artículo “Las mujeres y la defensa del lugar en las luchas del movimiento negro colombiano”, donde el territorio es considerado ““espacios de uso” de ecosistemas que sustentan el proyecto de vida de la comunidad”, donde conviven en relación estrecha las personas y el medio ambiente (114). De igual manera, se considera el concepto del “Buen Vivir” retomado dentro del contexto del Pacífico colombiano para demostrar los procesos sociales y comunitarios desarrollados por colectivos de mujeres en el Pacífico, y que son destacados por un grupo de investigación que trabaja con el Proceso de Comunidades Negras (PCN) y liderado por Charo Mina Rojas (“Luchas del Buen Vivir por las mujeres negras del Alto Cauca” 167-183).

que están generando una mayor visibilidad de las poblaciones, un mayor reconocimiento de sus derechos, una mayor participación e inclusión social.

Mary Grueso Romero ha trabajado arduamente por la reivindicación de los derechos de las poblaciones afrocolombianas, ejerciendo su resistencia y afirmando su negritud desde su profesión como maestra y escritora. Desde su formación como egresada de la Normal Nacional La Inmaculada de Guapi, Licenciada en Español y Literatura de la Universidad del Quindío y diplomada en Gestión de Proyectos Culturales de la Universidad del Pacífico, ha ejercido como docente de literatura en escuelas y universidades del Pacífico colombiano, y ha venido desarrollando talleres de promoción de lectura, conversatorios y conferencias en bibliotecas - como la Biblioteca del Banco de la República – y espacios culturales (Cuesta y Ocampo, *¡Negras Somos!* 77). Ha movilizado proyectos educativos en aras de trabajar en pro de una construcción social, identitaria e inclusiva, y de promover y visibilizar a través de la literatura, la riqueza cultural, natural, histórica y humana afrocolombiana, y realidades e imaginarios de las poblaciones afrodescendientes que han estado relegadas y hace parte fundamental del país.

Debido a su importante labor literaria, educativa, social y cultural, ha recibido numerosos premios a lo largo de su vida. Entre ellos cabe destacar su elección como “Mujer del Año” por la Universidad de Santiago de Cali en 2007 y el Premio a la Mejor Maestra por el Proyecto Etnoeducativo, otorgado ese mismo año por la Secretaría de

Educación del Valle de Cauca (Cuesta y Ocampo, *¡Negras Somos* 78). Otras distinciones importantes son el reconocimiento como “Una de las Cien mujeres más destacadas del Valle del Cauca”, impartido por la Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer y la Cámara de Comercio de Cali en 2010; y el Premio Vida y Obra por su Dedicación al enriquecimiento de la Cultura Ancestral, de las Comunidades Negras Rizales, Palenqueras y Afrocolombianas, concedido por el Ministerio de Cultura en 2012 en Bogotá.<sup>55</sup>

Por su reconocida agencia literaria y social, Mary Grueso se ha perfilado como la autora afrocolombiana más destacada actualmente a nivel local y global.<sup>56</sup> Sus poemas hacen parte de varias antologías poéticas, como las reseñadas en la presente investigación: *¡Negras Somos!* y *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*; y en otras como *Todos los silencios: Antología Poética POEPAZ* (2019); y se recopilan en los libros *Negra soy* (Embalaje Ediciones, 2008), *Cuando los ancestros llaman, Poesía Afrocolombiana* (Universidad del Cauca, 2015), *El otro yo que sí soy yo, Poemas de amor y mar* (Ediciones Marymar, 1997), *El Mar y tú, Poesía afrocolombiana* (2003),

---

<sup>55</sup> Información tomada de la reseña biográfica que hace Patricia Inés Jaramillo en las solapas de las obras de la *Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos: Pelito de Chacarás*, editada por Apidama Ediciones.

<sup>56</sup> En su tesis “Resignificación de lo negro en la obra de Mary Grueso”, Paulina Cuero hace un completo y detallado recuento sobre los reconocimientos a la vida y obra de la autora, como su protagonismo en documentales realizados por canales regionales y nacionales, y en eventos como Festivales de Poesía (Pereira, Medellín), jornadas literarias en la Universidad de Antioquia y del Cauca, Ferias de Libro (Bogotá y San José de Costa Rica), y encuentros como la Cumbre de “Mujeres y Paz” (Bogotá) y Flink Sampa - Trofeu Raza Negra en Brasil (24).

*Tómame antes que la noche llegue* (2009) y *El baúl de la escuela, antología literaria infantil* (2003). Además de sus poemas, la autora también ha incursionado en narrativa con los cuentos de literatura infantil de la Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos “Pelito de Chacarrás” de Apidama Ediciones (2017): *La Muñeca negra, La niña en el espejo, El gran susto de Petronila, La cucarachita Mandinga, y Entre panela y confite*.

Llevaremos a cabo un análisis de su obra poética y narrativa con el objetivo de dilucidar cómo la recreación de territorios geográficos que propone la poeta tiene que ver, primordialmente, con el reconocimiento y la recuperación del espacio vital de los habitantes afrodescendientes del Pacífico colombiano – el cual ha sido y sigue siendo usurpado y amenazado – como parte fundamental de la recuperación de la vida y la libertad.<sup>57</sup> Demostrar, entonces, que Mary Grueso pinta con sus palabras en sus poemarios y cuentos tanto la geografía natural del Pacífico como la geografía humana de sus habitantes, con el fin de señalar que el territorio y el ser están íntimamente ligados en pertenencia recíproca, que la naturaleza y el ser son un “ecosistema”, un todo, una comunidad. Por tanto, ese territorio define, caracteriza e identifica, como se percibe en la

---

<sup>57</sup> Como se ha indicado en la “Introducción”, Colombia ha vivido una guerra interna entre sectores armados que en las últimas décadas se han enfrentado por la apropiación de territorios para control y explotación de recursos naturales. Enfrentamiento que ha dejado desplazamiento y muerte, siendo la población civil – afrocolombiana e indígena- la más afectada. En el año 2020 se registraron 307 líderes sociales asesinados, quienes trabajaban por la protección de las comunidades y del medioambiente; especialmente, en la región Pacífica de Colombia (Cauca, Valle del Cauca y Nariño).

descripción de sí misma que hace Grueso Romero en su emblemático poema “Negra soy” (*El otro yo* 116). Desde esta perspectiva esencial de su poética como un llamado a la defensa y reconstrucción de un territorio que hace parte del ser, por medio de la palabra y de la movilización social, el análisis de la obra de Mary Grueso se desarrolla en tres subsecciones. En la primera, “La poética como reconstrucción de paisajes naturales”, se aborda la poética de la autora para dilucidar cómo su obra deviene en una recreación de espacios acuáticos y terrenales del Pacífico, necesarios para la vida desde la noción del feminismo afrocolombiano señalado anteriormente. El análisis de esta sección se complementa con el estudio abordado en la segunda, “Poesía y recreación de paisajes humanos”, donde se hace una proyección hacia cómo, en consecuencia, su obra también deviene en una recreación de “paisajes humanos”, es decir, de seres afrocolombianos que son extensión de la tierra pacífica dentro del “ecosistema” de correlación para la vida. Demostraremos cómo a través de esta recreación, se lleva a cabo la reconstrucción de una identidad afrocolombiana que emerge de las descripciones e imágenes poéticas que reafirman la “negritud”.

El análisis de estas dos secciones se complementa finalmente, con el desarrollo de la tercera, llamada “Labrando la identidad afrodescendiente y femenina”, donde se planteará cómo esta reconstrucción de la identidad afrocolombiana llega a su centro con la reconstrucción de la identidad afrofemenina en poemas como el emblemático “Negra soy”, y cómo la poeta caucana busca motivar el encuentro con esta identidad desde la

infancia alrededor de sus cuentos infantiles. Pretendemos así, resaltar la labor educativa de la poeta a través de programas educativos y talleres de promoción de lectura llevados a cabo a nivel nacional en toda Colombia, y dirigidos a la población estudiantil, infantil y juvenil, alrededor de los cuentos infantiles de la Colección Pelito de Chacarrás.

Demostramos acá cómo estas acciones tienen como propósito generar una reflexión identitaria afrocolombiana empezando con el cuento “Muñeca Negra”, cuyo origen es el poema del mismo nombre que aparece en el poemario *Negra Soy* y que Mary Grueso extiende posteriormente a cuento infantil. También, señalar cómo este propósito se fortalece con la estrategia de la creación física de muñecas negras de trapo inspiradas por el poema – cuento, que se ha convertido en objeto de reconocimiento para niños y niñas afrodescendientes, y en un emblema de reivindicación y reconstrucción territorial e identitaria afrocolombiana desde la niñez.

Para el desarrollo de estas tres secciones, junto con las nociones del feminismo afrocolombiano, se tendrán en cuenta fundamentalmente los conceptos de “geografías del terror”, “espacios acuáticos” (“Espacio e identidad” 269-273) y concepciones de “tierra y sus límites” (“Espacio e identidad” 273-278) que aborda el geógrafo y académico Ulrich Oslender en sus ensayos sobre análisis de la noción de “territorio” en relación con la “construcción de identidades” en el Pacífico colombiano.<sup>58</sup> Estos conceptos nos brindan

---

<sup>58</sup> Ulrich Oslender desarrolla estos conceptos en los artículos: “Geografías del terror”: un marco de análisis para el estudio del terror”(*Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*) y “Espacio e Identidad en el Pacífico Colombiano: Perspectivas desde la costa Caucaña” (251-290).

lucos para argumentar cómo la obra de Mary Grueso es una obra de “resistencia” dentro de los “paisajes de miedo” que, de acuerdo con Oslender, se manifiestan en el Pacífico colombiano dentro de un contexto socio-político de la Región que amenaza a las poblaciones afrocolombianas por medio de “la campaña sistemática de terror que varios actores colombianos (incluyendo el ejército colombiano) han desatado sobre estas poblaciones” (“Geografías del Terror”). Esta resistencia la hace la poeta proponiendo paisajes de vida, re-territorializando y re-construyendo “espacios de solidaridad y paz” (“Geografías del Terror”), a través de imágenes poéticas y acciones sociales que dan vida a espacios de agua (río, mar) y tierra (manglares, palmeras, frutos) que conforman el paisaje natural y humano del Pacífico colombiano.

En este aspecto, se tendrán en cuenta algunos estudios críticos que señalan el canto a la tierra y a la gente del Pacífico como una de las temáticas principales de la autora, como es el caso de los ensayos de la investigadora María Mercedes Jaramillo: “Mary Grueso: *Alma negra del Litoral*”, “Mary Grueso: Poesía, memoria e identidad” y “Los abuelos como arcas de la memoria en las obras de las Almanegras del Litoral Pacífico”; el ensayo del investigador Alain Lawo-Sukam “Mary Grueso y María Elcina Valencia Córdoba: Poetas de la identidad afrocolombiana”; la introducción “Mary Grueso Romero – Metáfora de Tambor” de Águeda Pizarro al libro *Negra Soy* de Ediciones Embalaje; la tesis de grado “Resignificación de lo negro en la obra de Mary

Grueso Romero” de Paulina Cuero Valencia; y el libro *Las muchachas se fueron: de migraciones y sentires* del autor Salvatore Laudicina Ramírez.

De igual manera, en relación con la temática de literatura infantil como eje de construcción identitaria del Pacífico en la obra de Mary Grueso, en la tercera sección, se tendrán en cuenta los artículos “Construcción estratégica de la alteridad negra en tres cuentos de Mary Grueso Romero” de la investigadora Betty Osorio y “Mary Grueso Romero, poética de la emoción Pacífica” de Elizabeth Castillo Guzmán, y los libros *Leer el mundo* y *El arte de la lectura en tiempos de crisis* de Michèle Petit, antropóloga e investigadora francesa, estudiosa del tema de la lectura y sus espacios. Estos dos libros nos ayudan a valorar el rol fundamental de promotora de lectura que Mary Grueso lleva a cabo con poblaciones infantiles alrededor de sus cuentos, con el fin de posibilitar la construcción de una identidad y la apropiación de un sentido de ser y vivir en el territorio. Podemos evidenciar cómo este rol está acorde con lo que Michèle Petit señala es fundamento de la promoción de lectura, el del ser mediador para ayudar a “construir un mundo habitable, humano, poder encontrar un lugar y moverse en él” (*Leer el mundo*). En este sentido, la mediación es fundamental para entender la necesidad de la lectura en “momentos de crisis” como medio de reconstrucción social e individual frente al miedo, al abandono y al no futuro en contextos de guerra, como los que se presentan en Colombia y en la zona pacífica, específicamente.

## **La poética como reconstrucción de espacios naturales**

En la obra poética de Mary Grueso sobresalen las descripciones de lugares geográficos del Pacífico colombiano que han hecho parte de su entorno vital y que representan una propuesta de recreación de territorios en pro de su defensa y protección, necesarias para la vida de sus habitantes en comunión con la naturaleza, dentro de un contexto social, político y económico que amenaza la vida. Su propuesta se aúna así a los procesos de lucha de las comunidades liderados por entidades como el Proceso de Comunidades Negras-PCN, que promueven “el derecho al Ser Negro o Negra” (Arroyo y Grueso, “Las mujeres y la defensa” 122), el cual implica el derecho a la vida donde el medioambiente es fundamental para que el ser afrodescendiente sea, pues como lo expresa Libia Grueso, “del proyecto de vida basado en prácticas y valores propios de su cosmovisión, dependen en últimas la conservación de los recursos y de las diversas formas de vida que garantizan la calidad de hábitats y la oferta ambiental necesaria para el bienestar y el autosustento de la comunidad” (“El proceso organizativo” 189).

La región Pacífica cubre el 6.2 % del territorio colombiano y, como lo dice Oslender, es de las más biodiversas a nivel mundial. Gracias a su elevada humedad y precipitación, y su amplia red de ríos que provienen de las vertientes de la cordillera Occidental, que llegan al Océano Pacífico o se vuelven afluentes, posee una espesa vegetación tropical donde priman los manglares y una gran diversidad de especies y recursos naturales (Oslender, “Espacio e identidad” 260). Debido a esta riqueza de

recursos naturales, los territorios del Pacífico han sido históricamente explotados por acciones capitalistas, legales e ilegales, que no han respetado el medioambiente ni las poblaciones, generando deforestación, guerras territoriales entre grupos armados, desplazamientos de la población civil y muerte. De esta manera las comunidades del Pacífico, y en especial las mujeres, se vienen organizando para contrarrestar estas acciones nocivas y defender sus territorios en pro del Buen Vivir, desde el feminismo negro, “como luchas que persisten por la defensa de la vida humana y no humana en contraposición con las políticas de muerte ... frente a las prácticas del capitalismo colonial neoextractivo y las implicaciones que han tenido para la vida” (Mina Rojas et. 180). Dentro de este “proyecto de vida” de las comunidades, se alza la voz de la poeta caucana Mary Grueso Romero, quien recrea con sus imágenes poéticas paisajes de vida para contraponerlos a los “paisajes de muerte” o “paisajes de miedo” que vienen extendiéndose en la región Pacífica (“Geografías del terror”). Esto lo podemos evidenciar en cada uno de sus poemarios, en los cuales la poeta “dibuja” paisajes naturales y humanos, pues como bien lo expresa Águeda Pizarro en la Introducción a *Negra Soy*, para Mary Grueso “pintar y escribir son una sola cosa y los ojos de la poeta absorben forma y color para darnos la música en palabras onomatopéyicas que describen frutas de mar y árbol y con la repetición anafórica de palabras como pintar, que transmiten la energía creativa de la poeta” (XV). Al pintar los poemas con figuras retóricas donde predominan la personificación, la sinestesia y la metáfora, éstos laten cuando son leídos y

nombrados. Por tanto, veremos cómo esta recreación de territorios a través de la palabra poética que propone Mary Grueso, y en especial, de la figura de la sinestesia, invoca a los sentidos de los lectores para que de esta manera puedan habitar los espacios de una manera vívida.

### *Paisajes de miedo y muerte*

La poeta de Guapi recrea paisajes naturales del Litoral, de mar, ríos y tierra, y también humanos, de mujeres y hombres que habitan el Pacífico cuando, como lo dice María Mercedes Jaramillo, “le canta a su tierra, a su gente y reivindica el lenguaje coloquial del litoral Pacífico” (“Mary Grueso, *Almanegra del litoral*” 18). Estos paisajes se contraponen a los “paisajes de muerte y miedo”, plasmados en poemas como “Desesperanzas” de *Negra Soy* (72), a través del cual podemos sentir de manera cruda la realidad desesperanzadora de abandono, desplazamiento y muerte. En este poema, la poeta dibuja toda “una geografía del terror”, concepto que de acuerdo con Oslender está definido por varios elementos que podemos visualizar: 1. La producción de “paisajes de miedo”, 2. Restricciones en las movilidades y las prácticas espaciales rutinarias, 3. Dramática transformación del sentido del lugar, 4. Des-territorialización, 5. Movimientos físicos en el espacio, 6. Re-territorialización, y 7. Estrategias espaciales de resistencia (“Geografías del terror”).

Las primeras cinco estrofas de “Desesperanzas” nos transportan a un lugar donde la soledad y el abandono imperan debido a la violencia y al desplazamiento forzado, como se observa y se siente en estos primeros versos:

Esta casa está sola

Y otras muchas

Oscuras, desvencijadas

Fantasmagóricas y trágicas. (72)

Con los adjetivos que califican a “las casas” como “solas”, “oscuras”, “desvencijadas”, “fantasmagóricas” y “trágicas”, podemos visualizar un pueblo abandonado, desolado por causa de un desenlace trágico. Es decir, se describe aquí “un paisaje de miedo”, pues - de acuerdo con Oslender- los “paisajes de miedo” son “evidentes en los espacios vacíos (o vaciados) creados cuando las poblaciones huyen, y abandonan su casas y pueblos por temor de persecución y masacres” (“Geografías de terror”). Estas imágenes de vacuidad se complementan más adelante en el poema con las imágenes de muerte, masacre y sangre de cuerpos humanos, como se plasma en la siguiente estrofa:

Y llegan a estuario de la bahía

Sin cabezas o sin brazos o sin piernas

O simplemente una cabeza que no sabe,

Dónde quedó su cuerpo

Mutilado por una sierra inclemente

Que ha transmutado su oficio en el tiempo. (72)

Esta imagen cruda y desgarradora de cuerpos desmembrados con motosierra, corresponde con lo que Oslender llama “paisajes de miedo” (“Geografías de terror”), pues se evidencia “la presencia en el espacio de cuerpos humanos muertos, destruidos, o mutilados, es un recuerdo constante de la forma de actuar de los actores armados” (“Geografías de terror”). Un recuerdo tortuoso y desolado que vive en la mente y en el corazón de los habitantes del lugar, y que se refuerza con la introspección al interior de los “dueños” de las casas que tuvieron que huir para salvar su vida y que se despliega en la siguiente estrofa del poema:

En las noches

Se oyen ecos de soledades,

Es el corazón de sus dueños

Que se quedaron impresos

Formando remolinos

De espirales. (72)

Acá, la figura de antítesis “ecos de soledades” representa una imagen detonante que magnifica el concepto de “soledad”, el cual “retumba” hacia afuera pero también hacia adentro, en el corazón de las personas que vivencian la tragedia del desplazamiento. Este sentimiento de profunda soledad, además, invade los recuerdos para siempre, como lo

podemos vislumbrar en la metáfora de los “ecos” que se quedan “formando remolinos de espirales”, donde la “espiral” que gira en “remolinos” proyecta la idea de infinitud. De esta manera, en esta estrofa se refleja cómo lo que experimentan los habitantes se relaciona con el elemento de “dramática transformación del sentido del lugar” que define Oslender, pues la experiencia de terror transforma el “sentido de lugar” de un “espacio libre de control y opresión” de las personas en el “espacio físico de la masacre, de la matanza”, es decir, “en un sentido aterrorizado de lugar” (“Geografías del terror”). Entonces, las personas llevan en sí ese “sentido aterrorizado de lugar” cuando huyen de la muerte hacia otros lugares, de pueblos a ciudades, llevando una tristeza profunda y el sentimiento de nunca sentirse parte, como se expresa en la siguiente estrofa del poema:

Ellos huyeron por la vida  
Sin mirar las huellas tras sus pasos  
De pueblos que se mueren de tristezas  
De anhelos nunca satisfechos  
Ni en las ciudades, ni en las calles  
Ni en los semáforos. (73)

Esta es, en fin, la realidad de “des-territorialización” y “desplazamiento” (“movimientos físicos en el espacio”), dos elementos integrales de las “geografías del terror” (Oslender, “Geografías del terror”), y que experimentan muchas personas en el Pacífico colombiano. Situaciones desgarradoras que denuncia Mary Grueso en el poema, haciendo

referencia a la “des-territorialización”, entendida como “pérdida de control territorial de las poblaciones locales”, y al “desplazamiento forzado”, como “el resultado más visible en situaciones de amenazas y matanzas” (Oslender, “Geografías del terror”).

La poeta como habitante de las poblaciones del Litoral, ha sido testigo cercano de esta realidad desesperanzadora de desplazamiento, masacres, abandono y soledad que se sigue perpetuando y que ella denuncia, contraponiendo a estas “geografías de terror” geografías de vida y esperanza con una propuesta poética de restauración de las regiones del Pacífico colombiano que padecen las consecuencias de la guerra y la explotación comercial de los recursos naturales. Esta restauración de territorios se orienta a la “reconstrucción de los paisajes de miedo en espacios de solidaridad y paz” (Oslender, “Geografías del terror”) en los espacios del Pacífico a través de su poética. Con las imágenes desplegadas en sus poemas que estimulan los sentidos, la autora da vida a estos paisajes para que puedan ser recuperados y “rehabitados”. Esta necesidad de recuperación de los espacios originarios, nace también de la experiencia personal de Mary Grueso, quien ha vivido en carne propia la experiencia de la migración desde su infancia. De niña viaja desde su pueblo natal Chaure Napi a Guapi, y más adelante a Buenaventura y Cali, buscando más oportunidades de crecimiento personal y profesional, que en los pueblos destinados a la pobreza y al abandono estatal es imposible de alcanzar, sobre todo para una mujer. Como lo expresa la autora en conversación con Salvatore Laudicina Ramírez, autor del libro *Las muchachas de fueron. De migraciones y sentires*, “ las migraciones a

Buenaventura y Santiago de Cali fueron un parteaguas para nuestra lucha de género y la búsqueda del reconocimiento como sujetos sociales” (52).

Si bien la migración a estas ciudades le posibilita a Mary Grueso estudiar y acceder a mejores oportunidades profesionales, laborales y de crecimiento de su ser mujer para luchar por las poblaciones afrodescendientes, ella lleva consigo siempre el lugar donde pasó gran parte de su niñez y adolescencia: su Guapi, que recrea con nostalgia y lo hace presente de manera constante en sus poemas. De esta manera, Guapi es “re-territorializado”, vuelve a ser habitado en sus paisajes de mar y tierra a través de las imágenes que dibujan las palabras en poemas como “Recordando el ayer” y “A Guapi” de *Negra Soy*. Lo mismo ocurre con su entrañable Buenaventura, ciudad en la que reside actualmente la autora pero que desafortunadamente ha recibido el impacto de la guerra, el olvido estatal, el desplazamiento y la muerte. En poemas como “Buenaventura vista desde el mar”, que abre *El Mar y tú*, el primer poemario de Mary Grueso, podemos habitar la ciudad siendo partícipes de un recorrido vívido.

Estos poemas que recrean estas dos ciudades entrañables para la autora, son la puerta de entrada a un despliegue de parajes del Pacífico colombiano que emergen de la poética de Mary Grueso. Las imágenes poéticas generan lugares geográficos que podemos vivenciar de manera sensorial gracias a una virtuosa combinación de palabras que apelan a los sentidos (vista, olfato, gusto, tacto). Es así como las figuras retóricas hacen “existir” estos espacios, pues como lo expresa el filósofo francés Gaston

Bachelard, la imagen poética “no es el eco de un pasado ... En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa” (*La poética del espacio*). Los paisajes naturales que se recrean entonces en la poética de la autora no se limitan a una remembranza o a una alusión descriptiva, sino que son presencias “ontológicas” que permiten “re-territorializar” espacios de agua y tierra, que pondremos en evidencia a través del análisis de poemas en la siguiente subsección.

### ***Paisajes de vida y esperanza***

Los espacios de agua que nutren espacios de tierra imperan en los paisajes recreados por Mary Grueso en su poética, pues son parte esencial de la naturaleza del Pacífico y de su ser. La autora plasma con las palabras cuadros vívidos y dinámicos de estos espacios que permiten “re-territorializarlos” o re-habitarlos. El poema “Pintando el Pacífico” de su libro *Negra soy* (2008), condensa esta relevante labor, donde la autora “pinta” un cuadro aunando los elementos más característicos de la geografía Pacífica, tanto elementos del mar como elementos de la tierra, y los recrea de tal forma que los hace presentes y vivenciales, como lo podemos observar en las siguientes estrofas:

Qué bueno es pintarte

Oh Pacífico

tus chontaduros, pipas, papachinas y pepépán;

pintar ostras, crustáceos y atardeceres

cuando los barcos se despiden y se van.

...

Pintar desde el cimientto

Las desnudas patas de manglares,

Y palmeras coquetas

Que se miran en el mar (12)

Mary Grueso nos presenta desde este poema la manera en que ella traza con las pinceladas de sus palabras la naturaleza, los fenómenos naturales del Pacífico, la vegetación y sus frutos, como el chontaduro, la papachina y el pepeyán.<sup>59</sup> Como lo expresa María Mercedes Jaramillo, la poeta “se afianza en el paisaje marino para crear sus imágenes poéticas ... El océano Pacífico, la fauna y la flora son el entorno siempre presente en sus versos” (“Mary Grueso, *Almanegra del litoral*” 21). Pero no solamente logramos visualizar espacios de mar, con sus ostras, crustáceos, manglares, arenas y palmeras, y espacios de tierra, con su vegetación y frutos, sino que logramos sentirlos vivencialmente gracias al uso reiterado de personificaciones que le dan al paisaje una

---

<sup>59</sup> El chontaduro es una palma de tallos leñosos que pueden medir de 20 a 30 cms, cuyos frutos tienen una semilla de color oscuro, varían de textura y color y contienen una pulpa harinosa, fibrosa y aceitosa (*Saberes & Sabores del Pacífico colombiano* 63). La papachina, que es una planta de origen africano cuyo fruto se come cocido o frito y es ingrediente de muchos platos tradicionales del Pacífico (*Saberes & Sabores* 62); y el pepeyán, también llamado “árbol del plan”, que es un árbol originario de Oceanía, frondoso y de hojas grandes, cuyos frutos son voluminosos y verdes, y sus semillas se comen cocidas, especialmente en harina para sopas (*Saberes & Sabores* 63-64).

inusitada vitalidad.<sup>60</sup> Esta figura literaria la evidenciamos desde el inicio del poema, en la manera como la voz poética se dirige al Pacífico como a un cuerpo viviente con sus características propias, expresándole el placer de dibujarlo en toda su magnitud. De tal manera que los elementos de mar y tierra, y el fenómeno natural del atardecer vinculado al movimiento de los barcos, devienen en extremidades o partes de ese “cuerpo” que es el Pacífico.

Esta figura de personificación se intensifica con el uso de acciones y cualidades humanas otorgadas a los elementos plasmados en el poema, como lo podemos vislumbrar en imágenes como: “las desnudas patas de los manglares”, “palmeras coquetas / que se miran en el mar” y “los barcos se despiden y se van” (12). Así, en la primera imagen vemos cómo se le adjudican a los manglares partes humanas o animales como “las patas” (12) y cómo son calificadas con el adjetivo “desnudas” (12) para humanizar las raíces que salen de las aguas. Lo mismo ocurre con las “palmeras”, a las que se dota con el adjetivo de “coquetas” (12), cuya connotación les imprime un carácter de movimiento juguetón y provocador. Finalmente, en la última imagen percibimos cómo “los barcos” ejercen las acciones humanas de “despedirse” e “irse” (12), con lo cual se brinda a la presencia de los barcos en los ríos y en el mar del Pacífico el sentido de despedida de quienes se van de su tierra.

---

<sup>60</sup> Los manglares son formaciones vegetales de las zonas costeras, consideradas ecosistemas que albergan gran diversidad y se constituye en un sistema de protección de las costas. Unas de sus especies son el mangle y el nato. (*Saberes & Sabores* 38).

La imagen de medios de transporte acuáticos como barcos y lanchas en los paisajes que recrea la autora, es central y recurrente a través de su obra, y con ella se representa el desplazamiento constante y el doloroso partir que muchos afrodescendientes han experimentado históricamente, como lo ha hecho la propia autora Mary Grueso en su devenir entre su tierra natal, Guapi y Buenaventura. No en vano encontramos en sus poemarios muchos versos dedicados a estos lugares, los cuales cobran vida a través de la recreación de sus paisajes que permiten tanto a la autora como a sus lectores recorrerlos nuevamente.

En poemas como “Recordando el ayer”, “A Guapi” y “Buenaventura vista desde el mar”, podemos vivenciar con intensidad a Guapi y Buenaventura, las ciudades que – como mencionamos anteriormente - Mary Grueso ha habitado durante su vida y hacen parte de su ser, que ama y extraña cuando se va de ellas, que goza y sufre por estar inmersas en panorama de pobreza, desigualdad, guerra, olvido, desplazamiento y muerte, pero que con la fuerza de sus palabras las dota de fuerza, esperanza y vida. En “Recordando el ayer” (*Negra soy* 13), la voz poética nos habla de la nostalgia que siente por ese pueblo que dejó atrás pero que sigue latiendo en su memoria, reconstruyendo sus paisajes de agua y tierra de manera vivaz por medio de figuras que despiertan nuestros sentidos:

Siento nostalgia

De mi pueblo que dejé hace tiempo,

Del fluir del río al encuentro con la marea,

...

De la fragancia de los chíparos

Que no he vuelto a percibir sino entre sueños... (*Negra Soy* 13)

En estos versos podemos sentir la atmósfera del pueblo gracias a las imágenes que nos permiten observar y escuchar el “fluir del río al encuentro con la marea” y oler “la fragancia de los chíparos”, que son árboles originarios del Pacífico y que tienen el poder de absorber el agua y dar estabilidad a suelo. Este paisaje natural evocado por la poeta se extiende en el poema “A Guapi” (*El otro yo* 92), donde se describen más detalles de esta riqueza natural, con sus:

Islas flotando entre mares

Y los esteros cortando las distancias

Los manglares ahogándose en las aguas

Esperando el bajamar lejano.

Las arenas invitando silenciosas

Bajo un cielo de estrellas iluminado

Y las palmeras azotadas por el viento (*El otro yo* 92)

Mar, esteros o terrenos bajos pantanosos, manglares, arenas y palmeras son elementos naturales característicos de Guapi y extensos a la naturaleza acuática del Pacífico

colombiano, que logramos sentir vivencialmente en este poema gracias a metáforas y personificaciones que le dan al paisaje plasmado un gran dinamismo, con la combinación de sustantivos con gerundios de verbos transitivos usados como adjetivos, que nos brindan la aguda sensación de movimiento. Así, tanto con las metáforas de “islas flotando” y “esteros cortando” (92), como con las personificaciones de “manglares ahogándose ... y esperando” y las “arenas invitando” (92), sentimos un paisaje que late, que tiene vida y que nos invita a habitarlo. Podemos percibir a través de los verbos transitivos “cortando”, “esperando” e “invitando” (92), la idea de tránsito permanente, de un lugar donde la gente llega y parte, un lugar que espera la llegada de los que se van.

Los elementos descritos en los poemas a Guapi también son recreados en los poemas a Buenaventura, como se evidencia en el poema en prosa “Buenaventura vista desde el mar”, que abre *El Mar y tú* -primer poemario de Mary Grueso- y donde podemos contemplar en toda su plenitud el paisaje marítimo de una ciudad que:

emerge del mar y parece una ciudad en miniatura a la distancia, todo es armonía y belleza ... Las lanchas de diferentes clases, tamaños y colores se encuentran esparcidas en la bahía... Los esteros sirven de salida hacia diferentes zonas costeras, en donde las pequeñas embarcaciones acorraladas en medio de natos y manglares ... acortan las distancias ... El trenzado cabello de la manigua se asoma y cae sobre la piel plateada del mar... (11-12)

Este fragmento es un ejemplo de la detallada descripción del paisaje panorámico bonaverense que se convierte en recorrido vívido de deleite para los sentidos, a través de imágenes del mar, los manglares, los natos (tipo de manglar o mangle), la manigua (terreno pantanoso cubierto de maleza tropical) y las embarcaciones, cargadas de color y de vitalidad con el despliegue de metáforas y personificaciones. Esto lo percibimos en figuras como “embarcaciones acorraladas” (11), donde el participio pasado usado como adjetivo le brinda a las embarcaciones la “sensación” humana de acorralamiento, que resalta la idea de multitud de barcos que se aglutinan en el puerto. De igual manera, en el verso “El trenzado cabello de la manigua se asoma y cae sobre la piel plateada del mar” (12) podemos observar la bella metáfora que connota el contacto de la manigua con el mar, que toma fuerza con el recurso de la personificación. La imagen de la manigua con su vegetación intrincada de ramas y hojas es personificada con la recreación de la figura de una mujer con cabello trenzado, el cual cae sobre el mar, que es al mismo tiempo personificado revistiéndolo con “piel” de color plateado que hace referencia al brillo de la luz en el agua.

Este tipo de paisajes de agua y tierra de la Región Pacífica que vivenciamos en los poemas analizados previamente, son pintados ávidamente por Mary Grueso en toda su poética, donde toman vida el mar, las palmeras, los manglares, los ríos, los frutos y animales acuáticos y terrenales, los amaneceres y atardeceres, y las embarcaciones. Cabe resaltar las descripciones de paisajes en poemas como “Mirando el Pacífico”, donde la

voz poética resalta la belleza de los amaneceres y atardeceres del pacífico, los “ríos llenos de risas / ... que se encuentran / con la boca salobre del mar” y “la flotilla de aves” que vuela entre el cielo y el mar (*Cuando los ancestros* 54); “En el regazo del río”, donde la autora hace una remembranza del río Guapi, añorando el bañarse en sus “aguas tranquilas” y subirse en su “regazo” para jugar con la luna (*Cuando los ancestros* 68); “Esta es mi tierra”, donde se hace referencia a la tierra del Pacífico como madre y se describe su naturaleza diversa con sus “natos y manglares”, “de palmeras esbeltas, de islas entre mares”, “de peces de colores”, “de atardeceres vistosos”, “de estrechos esteros”, “de aves variadas”, “de arenas blancas”, “de mares azulosos” y “surcada de ríos” (*El otro yo* 97) ; y “Los frutos de mi tierra” , donde la voz poética enaltece los frutos de agua y tierra propios de la región, como “peces de colores”, “cocos de diferentes palmas”, “blancas azucenas”, corales, caracoles, aves y mariposas (*El otro yo* 39).

De esta forma, Mary Grueso crea paisajes vivos, en movimiento, que laten dentro de una propuesta de dar vida a los espacios naturales del Pacífico colombiano, cantando con el alma a sus frutos de agua y tierra. De estos espacios acuáticos hacen parte los seres humanos que nacen en ellos, “por quien sus hijos sienten / la felicidad inmensa de ser carne de su carne”( *El otro yo* 97). Así, los paisajes naturales se complementan con los paisajes humanos, pues son extensión de la misma naturaleza dentro de un ecosistema armónico. En la siguiente sección hablaremos de estos paisajes pintados también por la

autora como parte fundamental de este ecosistema que necesita ser recreado para que los “espacios acuáticos” y terrenales de Pacífico puedan ser recuperados.

### **Poesía y recreación de paisajes humanos**

A través de su obra, la autora caucana pinta seres humanos de la región Pacífica en comunión íntima con su territorio natural, resaltando características físicas, sociales y culturales de su gente y las actividades tradicionales que ejercen en pro de sus comunidades. Por lo que, como lo expresa Paulina Cuero, “Leerla es recorrer las playas del Pacífico y ver las mujeres en sus trabajos diarios, los hombres montados en potrillos llegando a casa al caer de la tarde” (51).

Con la palabra poética, Mary Grueso propone la reconstrucción de los territorios del Pacífico que han padecido histórica y sistemáticamente de la pobreza, la desigualdad, la guerra, el desplazamiento y la muerte, contraponiendo a estos “paisajes de miedo” (Oslender), paisajes de vida con la recreación de seres que hacen parte de un ecosistema que requiere de la interacción armónica de todos sus componentes para Ser. Porque “el territorio es para las comunidades negras, en especial para las mujeres, espacio para ser, en comunión y continuidad con la naturaleza, con el agua. Potencia su realización como humanos/as en alegría, paz y libertad” (Mina Rojas et al. 173). Por tanto, esta tarea de reconstrucción de paisajes humanos se lleva a cabo en comunión con la reconstrucción de paisajes naturales, abordados en la sección previa , la cual encamina a la poeta hacia un

camino de reconocimiento identitario del ser afrodescendiente y de su ser mujer negra del Pacífico colombiano en relación directa con el territorio.

Como bien lo manifiesta María Mercedes Jaramillo, la poeta recrea a los habitantes del litoral con sus oficios y actitudes, con sus cantos y bailes, con sus ritos y ceremonias, con sus creencias y conflictos” (“Mary Grueso: *Almanegra del litoral*” 21). Esta recreación de paisajes humanos e identidades afrodescendientes, la vamos a evidenciar en el análisis de varios de sus poemas donde se plasman hombres, mujeres y niños y niñas del Pacífico en relación vital con la geografía de la región, en el contexto de convivencia cotidiana con la naturaleza dentro de sus comunidades y desempeñando sus labores agrícolas y tradicionales. Veremos así, como lo expresa Jaramillo, que “en sus versos se mezclan la alegría y el dolor, el humor y la tragedia, para dar cuenta de los altibajos de la existencia y de la experiencia vital de los habitantes del Pacífico” (“Los abuelos” 194).

De igual manera, observaremos cómo la relación fundamental del ser y la naturaleza que resalta la Mary Grueso en su poética es potenciada con descripciones de la gente de la Región Pacífica, y especialmente de la mujer negra y de sí misma, a través de imágenes poéticas donde los elementos naturales son definitorios del ser y el carácter. También - como se abordó en la sección anterior- señalaremos cómo la poeta recurre a figuras literarias que posibilitan vivenciar con los sentidos los paisajes plasmados, dentro

de la propuesta primordial de hacer vitales los paisajes geográficos para que sean re-habitados.

Los paisajes humanos que recrea Mary Grueso en sus poemas se entretajan con el territorio del Pacífico, pues en ellos la poeta retrata a los seres arraigados a su tierra y a su comunidad dentro del ecosistema de vida que señala el feminismo negro afrocolombiano. Esta vida que pretende la poeta hacer latir en sus paisajes, se contraponen a los paisajes de miedo y muerte que ella ha visto al observar su gente y su tierra. El poema en prosa “El otro yo que sí soy yo” (*El otro yo* 17-18), que abre el poemario que se titula de la misma manera, se constituye en una pintura extensa del paisaje humano de miedo que la poeta como testigo directo denuncia para contraponer paisajes humanos de vida y esperanza:

Ese otro yo, que sí soy yo, ha visto a mi pueblo y a mi gente, deambular con la miseria, y en medio de la miseria... al hombre de mi raza agachado, mirando la tierra, trabajando con afán ... sembrando *sementeras* y haciendo *socalas* de maíz o plátano, esperando que llegue la cosecha de arroz para poder matar el hambre y la desnudez... he visto cómo se desbordan los ríos arrasando con las sementeras y esperanzas...he visto a las mujeres de mi raza meneando *bateas* en los socavones... en busca de un rial de oro... niños en pelota, convertidos en esqueleto humano... he visto mujeres de mi raza cargando a costas el peso de un

hogar, a hijos pidiendo un pan...a políticos aprovecharse del hambre y la miseria de mi gente” (*El otro yo* 17-18) <sup>61</sup>

En este amplio “paisaje de miedo” podemos notar la descripción detallada de varios aspectos de la situación económica, social y política de las poblaciones afrodescendientes del Pacífico que hacen parte de lo que Oslender ha denominado “geografías del terror”, donde la opresión, el abandono, la violencia y la explotación de los recursos naturales y de sus poblaciones han traído pobreza, hambre y desesperanza. Vemos en este fragmento a hombres y mujeres afrodescendientes ejerciendo actividades económicas tradicionales de la Región Pacífica como la labor agrícola y minera que los habitantes han desarrollado históricamente para la manutención de sus familias y comunidades. Sin embargo, vemos cómo estas actividades no dan el sustento para vivir que se supondría, pues la gente está muriendo de hambre y la naturaleza se está destruyendo. Esto lo percibimos con un sentido de desesperanza profundo que se potencia gracias a las imágenes dramáticas de “los ríos arrasando sementeras y esperanzas” y “los niños convertidos en esqueleto humano” (17).

Este cuadro que elabora Mary Grueso es fundamental para entender la propuesta de la autora de denunciar con la descripción de una cruda realidad de desesperanza y señalar que se está amenazando el equilibrio del ecosistema vital debido al maltrato a la

---

<sup>61</sup> *Sementeras* es “sembrado en huertas casera”; “haciendo socialas” es “cortar árboles y que caigan al sembrado y les sirve como poda”; *bateas* es “elemento artesanal para sacar oro de las minas”; y *rial* es una “medida inglesa para pesar el oro” (Anotaciones hechas por la autora en el poema).

naturaleza y a las poblaciones; porque las intervenciones humanas con intenciones de controlar y adaptar los espacios naturales “tienen efectos desastrosos a corto y largo plazo” (Oslender, “Espacio e identidad” 270). Este es un fenómeno que viene creciendo desde hace décadas debido a los usos inapropiados de los recursos naturales del territorio, a “la intensificación del modelo extractivo que ha caracterizado la historia económica de la región y el monocultivo de ilícitos como la coca y de lícitos como la palma aceitera” (Lozano, “El feminismo no puede ser...” 21). Según Betty Ruth Lozano, este modelo extractivo hace parte del “proyecto de muerte” que amenaza la Región Pacífica y que las mujeres de sus comunidades están combatiendo con la propuesta de un “proyecto de vida” a través de prácticas de construcción y apropiación del territorio en torno al conocimiento y buen uso de los recursos naturales, como las prácticas agrícola en torno para elaboración de comida y medicinas tradicionales (20-21). De esta manera, podemos afirmar que Mary Grueso hace parte de esta propuesta de construcción de vida que Betty Ruth Lozano denomina “feminismo negro”, con su lucha en pro de las comunidades negras y contraponiendo a cuadros de amenaza, como los descritos en el poema “Este otro yo que sí soy yo”, paisajes de vida y esperanza en poemas que reconstruyen la armonía entre los seres humanos y la naturaleza, el “ser” y la identidad territorial de los pobladores del Pacífico. Mary Grueso pinta así, como lo expresa en su poema “Pintando el Pacífico”, “los sueños de hombres y mujeres de esta tierra, / que se entrelazan formando trenzas de arcoíris / sobre el mar” (*Negra Soy* 11); y amplios paisajes

cotidianos y ciudadanos como lo hace en el poema “Evocando una tarde”, donde describe pictóricamente a personas y sus oficios, como “un vendedor de cremas / empujando un carrito ... y una señora negra / de cuerpo rollizo , / que en la cabeza llevaba un bandejón / Cocadas con queso, ofrecía a gritos” (*El mar y tú* 31) Así, personajes como el vendedor de cremas y la “palenquera” que lleva en su cabeza una bandeja de frutas, cocadas<sup>62</sup> y dulces para vender, los cuales proliferan en cada esquina de ciudades y pueblos del Pacífico, toman vida en estos cuadros hechos con palabras y donde se resalta la labor productiva e incansable de trabajadores y trabajadoras que venden los frutos de su tierra en pro de la supervivencia.

A través de trazos descriptivos físicos, Mary Grueso delinea el carácter interior, fuerte, ingenuo y dulce, de los personajes que hacen parte de los paisajes humanos de la región Pacífica, pintando “hombres y mujeres que sienten con el alma a su ciudad [Guapi]” (*Cuando los ancestros* 68 ) en el poema “En el regazo del río”, hombres como los “negros rudos pero de ingenua alma” (*El otro yo* 97) que son plasmados en el poema “Esta es mi tierra” o como el “negro de cuerpo apolíneo / con sonrisa ingenua iluminándole la cara”( *El otro yo* 39) del poema “Los frutos de mi tierra”, y mujeres como una “esbelta palmera de piel negra / o una sirena negra para endulzar el alma” que se dibuja en el mismo poema.

---

<sup>62</sup> Duce compuesto de la médula rallada del coco y azúcar, con forma redonda y aplanada, parecida al turrón.

El concepto de “espacio acuático” en el Pacífico colombiano del geógrafo Oslender nos brinda una luz importante para el análisis de esta propuesta de Mary Grueso en su poética, pues Oslender lo define como “espacio en que se manifiestan una variedad de factores “acuáticos”, como por ejemplo climáticos, geográficos, marítimos, etc., de tal manera, que tiene un impacto considerable sobre la constitución de la vida cotidiana” (“Territorio e identidad” 269). Como lo explicamos en la sección anterior, la región Pacífica es fundamentalmente un espacio acuático debido a la amplia red de ríos que la recorren, a la presencia del mar y las mareas, y las condiciones de humedad y precipitación. Estas características influyen en la manera de habitar el territorio, pues como lo expresa Oslender, los habitantes han desarrollado maneras de convivencia con la naturaleza por medio de la adaptación al medio ambiente (269). Es así como las actividades que ejercen los pobladores de estos territorios giran en torno a los ríos, al mar y a las zonas rurales, siendo estos territorios un factor determinante dentro del proceso de construcción del proceso dinámico de construcción de identidades (260). Esta construcción de identidad tiene que ver con lo que Libia Grueso y Leyla A. Arroyo señalan en el artículo “Las mujeres y la defensa del lugar en las luchas del movimiento negro”, con la espacialidad de las actividades productivas y prácticas culturales (115-117).

En la obra poética de Mary Grueso podemos vivenciar cómo estos espacios acuáticos se recrean mostrando de manera vívida cómo la gente del Pacífico está ligada a

la naturaleza de sus territorios en su continua convivencia, por medio de sus labores tradicionales, productivas, culturales y comunitarias en relación con sus espacios de agua y tierra. Los espacios más resaltados en sus poemas son el “río” y el “mar”, lugares que se recrean en vinculación directa con la pesca, una de las actividades productivas más prevalentes y tradicionales de la región, desempeñada por laboriosos pescadores y pescadoras que lo recorren. Un ejemplo de esta relación vital entre el hombre y el mar a través de la pesca la podemos observar en la siguiente estrofa de la copla “A Buenaventura”:

Los pesqueros se acercan  
A grandes velocidades  
Las gaviotas y gavanés  
les hacen corte de honor,  
los pescadores recogen  
las redes con destreza  
y las aves en picada  
buscan su alimentación. (*El otro yo* 93)

Estas imágenes de pescadores en mares y ríos son recurrentes en la poética de Mary Grueso, donde se muestra cómo esta labor es para muchos de los habitantes del Pacífico la única forma de lograr sobrevivir y donde también se denuncia la situación cada vez más difícil de vivir de esta actividad dentro de un contexto de devastación que ha

generado pobreza. En el poema “Pescá Pescá” (*El otro yo* 113), la poeta nos muestra la cruda realidad del pescador que se esmera haciendo su labor sin conseguir ninguna compensación a cambio para mantener a su familia que va creciendo con el aumento de los hijos y que va sumiéndose en la pobreza sin descanso:

Yo he visto al negro, pescá, pescá

Y lo que pesca no sirve pa’ ná

Pa’ comprá tabaco, pa’ fumá y fumá

Desechá las penas, de su orfandá.

...

Yo he visto al negro, pescá y pescá

y de la pobreza, nunca saldrá

porque lo que pesca no sirve pa’ ná

solo pa’ comprá, lo que va a merendá. (*El otro yo* 113)

De igual manera, en la canción de cuna “Pobreza negra” somos testigos de las profundas necesidades económicas de una madre que debe dejar a su “negrito” porque debe salir a pescar para buscar qué comer y poder alimentar a su familia hambrienta, entonces el pequeño hijo debe dormirse solo porque:

la mamá cogió el potro

y se embarcó pa’ la ma’

dice que a pesca cangrejo

o jaiba será quizá. (*El otro yo* 107)

Los cangrejos y las jeibas, crustáceos de exoesqueleto verde oscuro, son de los frutos del mar más buscados con afán por los pescadores para ser vendidos, pero aún más lo es la piangua, molusco que es muy apetecido porque es usado para elaborar recetas típicas del Pacífico (*Saberes y sabores del Pacífico* 20), pero que es difícil de encontrar. Esto se evidencia en poemas como “La piangua del raicero”, donde la voz poética nos expresa su deseo de encontrar una piangua en los raiceros (manglares) con la esperanza de poder comprar un vestido para estrenar en la festividad de la Navidad, y que es la misma tras la cual todos los pescadores están para poder tener algún regalo para poder celebrar:

Piangüita de los raiceros

Yo te quiero sacá

Pa’ comprarme un vestido

Pa’ la noche de Navidá.

...

A los negritos del puerto

El niño Dios les llegará

Si sudan sacando piangua

En los raiceros del manglar. (*El otro yo* 124)

De acuerdo con Jaramillo, este poema “evoca el duro trabajo de las mujeres que pescan este apetecido molusco ya que ellas permanecen hundidas en el fango para poder alcanzarlo ... Las pingüeras se animan con cantos que narran historias de su comunidad, y recrean las vicisitudes de su diario vivir” (“Mary Grueso: Poesía, memoria e identidad” 4); por tanto, este poema resalta esta actividad tan enraizada a la vida y cotidianidad en comunidades femeninas.

Además de que estos tres últimos poemas nos muestran la actividad de la pesca como eje central para la economía de la región, también denuncian cómo en el contexto económico, político y social actual esta actividad de la cual tradicionalmente se vivía no es suficiente para la subsistencia, llevando a las poblaciones a la pobreza. Es importante resaltar el lenguaje y estilo usados en estos poemas, cuya métrica corresponde a la copla y cuyo lenguaje recoge el uso de apócope del habla popular en versos como “la pesca no sirve pa’ na”, “se embarcó pa’ la ma’ ” y “yo te quiero sacá / pa’ comprarme un vestido”. Estas características estilísticas nos acercan de una manera más vital a la realidad de las personas recreadas en los poemas, las cuales hacen eco de las comunidades del Pacífico a través del hablar coloquial de sus pobladores en la voz poética y el ritmo popular de la copla. Porque como lo expresó Mary Grueso en la entrevista con Salvatore Laudicina Ramírez en su libro *Las muchachas que se fueron*, “Si no tuviese en cuenta esta coloquialidad, sería irrisorio hablar de identidad y mucho menos de ese sujeto femenino al que le presto mi voz, mi cuerpo y hasta la más nimia de mis emociones” (223).

Estos elementos tradicionales y populares se aúnan así a la propuesta de Mary Grueso de hacernos sentir y acercarnos a los paisajes humanos recreados y plasmados con las palabras, de tal manera que podamos habitar en toda su dimensión los territorios acuáticos del Pacífico, conformados por su naturaleza, su gente, su cultura, su historia, y que, por tanto, son parte fundamental de la construcción de identidad de las comunidades.

De acuerdo con Oslender, los espacios acuáticos del Pacífico “juegan un papel central en todas las actividades económicas, domésticas y socioculturales y es a la vez el factor principal de identificación en las zonas rurales” (“Territorio e identidad...”, 266), y esta identificación de las personas con la naturaleza en su construcción de identidad es evidente en los paisajes humanos plasmados por la autora caucana, quien a través de metáforas y sinestesias describe a hombres y mujeres con elementos de la naturaleza y de la cultura del Pacífico que se perciben como prolongación de un mismo ser. Uno de los poemas en los que vivenciamos plenamente esta amalgama de paisajes humanos y naturales es “Cuando el negro dice” (*El mar y tú* 71), donde se describe cómo la voz del negro tiene dentro todo un territorio entero con su mar, su cielo, su tierra y sus frutos, su música y su historia:

Cuando el negro dice marimba y guasá  
Su voz tiene el color de las algas y el manglar,  
La dulce provocación del chontaduro,  
El insinuoso vaivén de las palmeras

El amarillo de oro

Y el sentimiento de nostalgia del África. (*El mar y tú* 71)

En esta estrofa podemos escuchar la voz del negro y sentir en ella el territorio del Pacífico gracias al virtuosismo en la descripción de imágenes sensoriales que despiertan nuestros sentidos con los recursos de la sinestesia y de la personificación. La sinestesia la podemos observar en cómo “la voz”, que avocaría solamente al sentido del oído, es percibida con los diferentes sentidos, pues la podemos ver y saborear. Es posible escuchar la música de la voz representada por la marimba y el guasá, instrumentos tradicionales de la región, pero también ver su color de algas y manglar y su movimiento de palmeras, y probar el sabor del chontaduro. La voz, las palmeras y el chontaduro cobran vida a través de la figura de personificación, pues la voz es descrita como un ente viviente que alberga todo un mundo, y a las palmeras y a los chontaduros se les adjudican características que hacen referencia a acciones humanas, como “insidiosos” y “provocación” (71). Esta sensorialidad se percibe a lo largo de todo poema con versos que también despiertan el sentido del olfato y el tacto, como cuando se expresa que la voz tiene “la fragancia nocturna de los jazmines” y “el sentir pegajoso del salitre de mar en el cuerpo” (71).

Con este tipo de poemas, Mary Grueso quiere hacernos sentir con todos nuestros sentidos que el territorio que se habita está adentro del ser, que se “es” con el territorio y, por tanto, el territorio identifica y define lo que somos. Un poema donde se expresa esta idea de territorio como identidad es “ Si Dios hubiese nacido aquí” (*El mar y tú* 69), pues

en este se explica que si Dios hubiera nacido en el Pacífico sería un pescador y un agricultor que cultiva y recoge los frutos de la tierra y el agua:

Si Dios hubiese nacido aquí

Sería un pescador,

Cogería chontaduro

Y tomaría borojó.

...

Si Dios hubiese nacido aquí,

Aquí en el Litoral

Sería un agricultor

Que cogería frutos en el palmar

Con un cuerpo musculoso

Como un negro de “El piñal”. (*El mar y tú* 69)

Es esta noción del ser cuya identidad es definida por el territorio es el eje central de toda la obra de Mary Grueso, quien a través de la recreación poética de territorios geográficos donde se amalgaman espacios naturales y humanos, emprende la tarea de recobrar estos espacios que hacen parte esencial del ser y que, por tanto, definen a quienes han nacido en ellos o los han habitado. Así, dentro de esta propuesta de restitución de territorios hay un camino fundamental hacia la reconstrucción de la identidad de la gente del Litoral, y por ende, de la identidad de la poeta que se manifiesta a través de la voz poética.

## Labrando la identidad afrodescendiente y femenina

En el camino de esta reconstrucción de la identidad, Grueso Romero hace una introspección en los paisajes humanos, y específicamente femeninos, que se definen en relación íntima con los paisajes naturales, y a través de los cuales ella se describe. Este camino se da a través de la observación e interacción con la gente y la naturaleza del Pacífico, y que podríamos resumir en la expresión “*El otro yo que sí soy yo*” que da nombre al primer poema – abordado en la sección anterior - y al segundo poemario de la poeta, el cual abarca el concepto de identidad que se desarrolla en la totalidad de su obra. Si recordamos, en el poema en prosa la voz poética dibuja un paisaje panorámico de la Región Pacífica, expresando reiteradamente la frase “Este otro yo que sí soy yo ha visto...” (*El otro yo* 17-18) al inicio de la descripción de cada imagen plasmada en el poema y que hace referencia a su ser como observadora de la realidad pero también como parte de la misma, como ser que reconoce y se reconoce en los demás.

De esta manera, podríamos afirmar que la naturaleza y las personas que se describen en ese poema, en el poemario, y en lo extenso de su obra, son “el otro” pero también son el “yo”, dentro de la concepción del “territorio” como un todo que se interconecta. En el poema “Piña pa’ chupá” (*El otro yo* 133), la autora habla de este reconocimiento de su identidad en el reconocimiento del otro que está dentro de ella, expresando que cuando le canta a la gente del Litoral ella se “reencuentra con su yo”, es

decir, ella encuentra su identidad en las personas que la rodean y hacen parte de los espacios que habita:

Cuando le canto a mi gente  
me reencuentro con mi yo  
una negra del Pacífico  
tomadora de borojó. (*El otro yo* 133)

Este reencuentro de la voz poética con “su yo”, con su ser “negra del pacífico”, en el reconocimiento de “su gente” y de frutos de su tierra como el borojó que se evidencia en esta estrofa del poema, es enfatizada a través de la métrica popular de la copla y el uso de apócope del dialecto popular expresadas por la voz poética como “pu’ aquí me voy a sentá / en esta playa de má” (133) (“por aquí me voy a sentar /en esta playa del mar”); recursos del lenguaje que nos permiten percibir la identificación del “yo” con “su gente”, con las personas del común que recorren y habitan el Pacífico colombiano. Este concepto de identidad está muy acorde con lo que Stuart Hall expresa en el libro *Sin Garantías* alrededor de su reflexión sobre la identidad entendida como un “proceso en formación” y un “proceso de identificación” entre “uno mismo” y el Otro, donde “Este es el Otro que pertenece al interior de uno. Este es el Otro que uno solo puede conocer desde el lugar en el cual uno está. Este es el Yo que se inscribe en la mirada del Otro” (327).

Este “proceso de identificación” del “yo” en la mirada del Otro lo va construyendo la voz poética a través de varios poemas de Mary Grueso que hacen una

introspección hacia el centro del “ser” y giran en torno a las descripciones del ser mujer negra del Pacífico, donde logramos “sentir” la necesidad vital de redefinirse y reafirmarse dentro de su territorio por medio de imágenes y figuras que estimulan los sentidos y que nos transportan a la conexión fundamental entre el ser y su entorno. Como observamos en las secciones anteriores, los paisajes naturales y humanos son “espacios acuáticos” donde los elementos de agua como el mar y los ríos, y todas las actividades y prácticas humanas se desarrollan alrededor de ellos, conforman la identidad de la Región Pacífica; y, por ende, este proceso de reconstrucción de la identidad afrofemenina de la voz poética inicia con la definición de su ser con espacios de agua y tierra del Pacífico. Por tanto, cuando Águeda Pizarro expresa en la Introducción a *Negra Soy* que la poeta caucana “No solamente representa su tierra como un legado para nosotros y futuras generaciones, sino que en alguna forma se transforma en ella” (XV), la palabra “transforma” no sería tan adecuada si tenemos en cuenta la postura identitaria que estamos señalando y desde la cual la poeta “es” la tierra misma donde habita.

En poemas como “Adivinen de donde soy”, “Esberta parmera”, “Negra pinchada”, “Niña negra”, “Reina de mar”, “Mi gente, mi tierra y mi mar” “Contando cuento”, “Yo me llamo Pacífico”, “Del Pacífico soy” y el emblemático “Negra Soy”, podemos percibir cómo la voz poética se define reiteradamente como mujer del Pacífico que se identifica esencialmente con el mar y la palmera. Todos estos poemas responden a la pregunta de “quién soy” y es a través de estas respuestas poéticas que el “yo” femenino

se va definiendo y construyendo, siendo nosotros, los lectores, partícipes de un cuadro introspectivo donde el espacio exterior se confunde con el espacio interior del ser. Esta noción de identidad está en sintonía con lo que Hall plantea cuando se refiere a que la noción de identidad asumida como “un proceso de identificación”, donde el “uno mismo” se reconoce en “el Otro” y ese “Otro” se reconoce en el “uno”, “rompe los límites entre el afuera y el dentro” (327). Esto lo evidenciamos desde el primer verso de los poemas, cuando el “yo” de la voz poética se define en términos de los “espacios acuáticos”, mostrando que el mar con sus frutos, su gente y sus prácticas culturales y ancestrales viven dentro de su ser. En el poema “Del Pacífico soy” (*Cuando los ancestros* 107) se expresa bellamente esta noción de identidad:

Soy del Pacífico

Y traigo un arsenal

De caracolas, conchas y ostras marineras.

Estuarios llenos de arrecifes

Y alcatraces navegando

En las mareas.

Traigo la sonrisa amplia de

De mi gente acogedora y sincera

Y mi caminar es un toque de marimba

Que heredé de mis ancestros. (*Cuando los ancestros* 107)

Acá vemos entonces cómo el mar, que permea todo el tejido natural y humano con sus estuarios, arrecifes, mareas y frutos de “caracolas, conchas y ostras marineras” y con su arraigo cultural e histórico, vive dentro de la voz poética y define su ser, el cual comparte emociones y valores de la gente Pacífica, como la alegría, la sinceridad y la hospitalidad, representadas por la imagen de “la sonrisa amplia”, y cuyo “caminar” refleja la riqueza musical del legado cultural que se representa en el movimiento al ritmo de la marimba, instrumento de raíces africanas y central en la música típica de esta región. Esta misma idea es retomada en el poema “Yo me llamo Pacífico” (*Cuando los ancestros* 105), sin embargo aquí la identidad parece formalizarse cuando la voz poética se nombra como el territorio “Pacífico” y se apellida como “palmera de mar”, es decir, se “nominaliza” en su territorio, lo que conlleva a una reafirmación del sentido de pertenencia.

Yo me llamo Pacífico

Y mi apellido es palmera de mar

Soy un isla flotante

Muy cerca del litoral.

Las olas bañan mi cuerpo

Y las marineras brisas

Acarician mi piel

Cuando me toca la sangre y el alma

La música ancestral

Que heredé. (*Cuando los ancestros* 105)

De igual manera que en “Del Pacífico soy” (*Cuando los ancestros* 107), en este poema hay referencias a la identidad de la voz poética en relación con los “espacios acuáticos”, como “la isla flotante”, “el litoral”, “las olas”, “las brisas marineras” y, aunado a ello, la “música ancestral” que “toca la sangre y el alma” con las “caricias” de las “marineras brisas” en su piel. Nuevamente percibimos acá cómo estas imágenes visuales, auditivas y táctiles, llegan a nosotros a través de nuestros sentidos, lo que se reitera en cada poema y que recalca la propuesta poética de la autora de hacer sentir y vivenciar a plenitud estos territorios. Este “vivenciar” también se genera por la sensación de movimiento de las brisas, las olas del mar y la palmera, que están en constante agitación, la cual se refleja en el ondular del cuerpo al ritmo de la música primordial. La noción de movimiento y música que evidenciamos aquí, es perceptible en toda la obra de Mary Grueso, a través de imágenes de la mujer negra que mueve sus caderas como las olas o menea su cuerpo como la palmera al ritmo del viento.

El mar y la palmera son, por tanto, elementos fundamentales que definen la identidad de la voz poética en varios de los poemas, y que además de constituirse en elementos naturales de los “espacios acuáticos” del Pacífico, se imponen como símbolos de reafirmación identitaria del ser de mujer y del ser negra. Así, encontramos la reafirmación de la mujer como mar en poemas como “Soy mareña” y “Contando cuento”,

donde el adjetivo “mareña” invoca su pertenencia esencial al mar. En “Soy mareña” (*Cuando los ancestros* 141) vemos cómo el mar connota la apertura, la bienvenida y la libertad por medio de la imagen del tener las “puertas abiertas”, cualidades que son parte profunda de su ser:

Soy del Pacífico,

Mareña para más señal,

Donde las puertas están abiertas

Para que el aire pueda entrar. (*Cuando los ancestros* 141)

Cualidades éstas que han estado, están y estarán siempre en su ser, como lo expresa también la voz poética en “Contando cuento”, donde percibimos cómo el mar, los peces y el río conforman su ser “acuático”, a través de un lenguaje coloquial usado en palabras como “aiga” (haya), “peje” (peces), “soñá”, “pescá” y “amá” (verbos donde se succiona el sonido de la /r/ final) que nos acerca a la mujer del pueblo:

Soy mareña

Y seguiré siendo

Mientras aiga peje

Mientras aiga río.

Mientras aiga mar

Y aún pueda soñá

Pescá y amá. (*Negra Soy* 38)

De esta manera, logra acercarnos a la “voz” de la mujer negra del cotidiano Pacífico y de actividades que hacen parte de las prácticas ancestrales vitales como la pesca, para delinear una identidad arraigada al mar y a su tejido humano, y a acciones también vitales de su espíritu como “soñar” y “amar”, dos pilares que otorgan a la existencia esperanza y fortaleza para seguir adelante.

La palmera se yergue como el otro símbolo compañero del mar, que representa en toda la poética de la autora caucana la esbeltez y el movimiento sensual de la figura femenina, pues como lo dice Jaramillo, “las palmeras con su esbelta silueta señalan la belleza y la sensualidad femenina” (“Mary Grueso: *Almanegra del litoral*” 21); pero también, el orgullo de la raza negra, lo que se evidencia poderosamente en los poemas “Parmera esbelta”, “Negra pinchada” y “Niña negra”. En “Parmera esbelta” (*El otro yo* 129) la voz poética nos revela su identidad de mujer negra que se impone altiva y fuerte como la “parmera esbelta” (“palmera esbelta”), y que podemos admirar desde la primera copla:

Soy una negra de raza  
Y esbelta como parmera,  
El que quiere cogé coco  
Que se suba a mi carera. (*El otro yo* 129)

Para enfatizar esta identidad del ser negra del Pacífico, la voz nos habla con la copla y con el dialecto coloquial característico de la costa Pacífica que nos lleva a escuchar

expresiones propias de la gente de esta tierra - como le hemos mencionado anteriormente - y que se muestra en palabras como “parmera” (palmera), “esberta” (esbelta) y “carera” (cabeza), donde el sonido de las letras /l/, /b/ y /z/ es pronunciado como /r/, y en palabras como “cogé” (coger) donde la “r” al final del verbo es succionada. En los dos últimos versos percibimos esta idea de fortaleza de la palmera en la invitación a “subirse a su cabeza”, donde el énfasis en “la cabeza” proyecta la fortaleza, madurez y riqueza psíquica e intelectual, que se representa en los “cocos”, los frutos generados por la palmera. Esta idea también se evidencia en el poema “Negra pinchada” (*Negra Soy* 42) cuando la voz poética expresa que tiene “una cabeza bien plantada”:

Aquí donde usted me ve  
Soy una negra pinchada  
Tengo cuerpo de palmera  
Y una cabeza bien plantada. (*Negra Soy* 42)

La voz se reconoce acá como “negra pinchada”, es decir como “negra elegante”, con cuerpo esbelto, lo que se infiere de la imagen metafórica del “cuerpo de palmera”, y con la “cabeza bien plantada”, imagen que hace referencia a la corona de hojas de la palmera y de la cual podemos deducir tres connotaciones: “la cabeza” arraigada como planta a la tierra, la cualidades de belleza y, al mismo tiempo, como fuente de fortaleza de raciocinio y creatividad. Esta palmera que representa el cuerpo y la cabeza de la mujer negra es la misma que danza al ritmo del viento y de la música en el poema “Niña negra”:

Mi cuerpo es una palmera  
Una palmera negra soy  
Que danza cuando el viento canta  
Con la música de la región. (*Negra Soy* 21)

Nuevamente, acá percibimos cómo el tejido natural y el tejido cultural se entrelazan para dar forma a la identidad de la mujer negra, de la “palmera negra”, quien con su cuerpo esbelto de palmera se mueve con el viento que “canta” la música típica del Pacífico. A través de la personificación del viento con la adjudicación de la acción de “cantar” la expresión fundamental del legado cultural, logramos sentir cómo ésta se encuentra arraigada a la naturaleza misma, formando un solo ente.

Este camino de reconstrucción identitaria afrofemenina del Pacífico que emprende Mary Grueso en su obra, se condensa en el poema “Mi gente, mi tierra y mi mar” (*El mar y tú* 37), donde la voz poética reafirma contundente y orgullosamente su identidad en los espacios de agua y tierra propios de la región, atravesados por la historia y la cultura ancestrales, y en la negritud de su ser femenino <sup>63</sup>:

Rotundamente soy  
Una negra del Pacífico

---

<sup>63</sup> Este poema nos recuerda al emblemático “Rotundamente negra” de la poeta y activista costarricense Shirley Campbell Barr de su libro *Rotundamente negra y otros poemas* (Ed. Terremozas, 2017), que en versos como “me acepto / rotundamente libre / rotundamente negra / rotundamente hermosa”, podemos evidenciar una potente reafirmación de la negritud afrofemenina, la cual tiene eco en los siguientes versos de Mary Grueso.

Que nació a orillas del río cerca del mar

Columpiando en la vereda de mi tierra

Entre chíperos y arrayán. (*El mar y tú* 37)

En esta primera estrofa vemos cómo la voz se alza “rotundamente” para hablar de su identidad, la cual se dibuja desde su nacimiento en los “espacios acuáticos” del río y el mar, entre los frutos de su tierra, y que a medida que avanza el poema se reafirma a través del uso de figuras de anáfora. La reiteración del verbo “Soy” en el estilo del poema connota aquí todo un sentido profundo de afirmación del “yo” en el mundo, de afirmación de la existencia, de la identidad, como “un grito de orgullo” (37) para que se sienta y se escuche en todas partes. En la segunda, tercera y cuarta estrofas, el verbo “Soy” se repite al inicio de las estrofas y los versos, seguido de la mención de elementos que constituyen esos “espacios acuáticos”, como por ejemplo: “Soy arena”, “soy ola”, “soy marimba”, “Soy red”, “Soy navío”, “soy lluvia” y “soy una isla”; mientras que las estrofas quinta y sexta, empiezan con la frase “ Soy una negra”. Esta reafirmación del “ser mujer negra” en estas dos estrofas se complementa con dos aspectos esenciales de su identidad: el orgullo del pasado ancestral y la voz que habla por “su etnia” “que lleva en la sangre” (37), y que se resumen en la última estrofa del poema cuando la voz poética expresa:

En definitiva sólo soy una mujer

Que pregona a los vientos

Su cultura e identidad

Y que siente muy dentro del alma

Amor por su gente, su tierra y su mar. (37)

Este amor por la gente, la tierra y el mar del Pacífico colombiano y el orgullo de sentirse mujer y parte de un mismo territorio donde la naturaleza, la gente, la cultura se interconectan, se revela en la identidad de la voz poética y sentimos, aquí, la propia voz de Mary Grueso, quien como lo dice en el poema “Orishas”, “Estoy tras los caminos / de mi identidad” (*Negra Soy* 19). Su vida ha consistido en la reconstrucción de una identidad afrofemenina a través de un reconocerse como mujer del Pacífico en toda su magnitud de fortaleza, hermosura e inteligencia, lo cual observamos plenamente en las detalladas descripciones de poemas como “Adivinen de dónde soy” y “Negra soy”. En “Adivinen quién soy” (*Cuando los ancestros* 61) podemos percibir la voz de la poeta caucana, quien propone un juego de adivinanza a los lectores para que “adivinen” de dónde es, si de Guapi, Timbiquí, Tumaco, Quibdó o Buenaventura, pero un juego que al final parece decirnos que no importa si es de alguno de estos lugares específico porque lo relevante es ser del Pacífico y que todas estas ciudades hacen parte de un mismo territorio al que se pertenece. Luego, prosigue a dibujarse a sí misma, describiendo su bella cara negra, sus labios, su nariz, sus dientes y su inteligencia, con símiles donde compara sus características exteriores e interiores con elementos propios de la naturaleza del Pacífico, como los frutos del chontaduro, el naidí y el chacarás.

Dicen que soy negrita  
Y eso lo sé bien yo,  
Con una boquita rojita  
Como el chontaduro soy.

...

Soy una negra inteligente  
Que se alimenta de naidí,  
Tengo pelo de chacarás  
Y ñatica es mi nariz.  
Tengo dientes blanquitos  
¡Igualitos al marfil!  
Que todos se derriten

Quando me ven sonreír. (*Quando los ancestros* 61)

Esta representación femenina de belleza e inteligencia arraigada a la tierra se evidencia también en “Negra Soy” (*El otro yo* 116), el emblemático poema de Mary Grueso donde reafirma “rotundamente” su identidad de mujer negra y la “grita” con profundo orgullo que nace de “las entrañas de la tierra” y que sustenta poderosamente su negritud:

Yo soy negra como la noche  
como el carbón mineral,

como las entrañas de la tierra,

y como el oscuro pedernal. (*El otro yo* 116)

La descripción del color negro de su piel con símiles de naturaleza, como “la noche”, “el carbón”, “las entrañas de la tierra” y “el oscuro pedernal”, brindan a su negritud el carácter telúrico y poderoso de pertenecer a “una raza pura” que, como lo expresa a lo largo de las estrofas, la llena de orgullo. Este orgullo que nace del hecho de ser de una raza de ancestros africanos que dejaron un gran legado cultural e histórico, representado por el “sonar del tambó”, y de fortaleza inquebrantable, representada con la imagen del “romper las cadenas” para alcanzar la libertad; todo lo cual lleva en su sangre. Como lo expresa Alain Lawo-Sukam, “la imagen de las cadenas que se rompen ... da muestra del espíritu cimarrón y libertario del negro. El orgullo que tiene la poeta por la combatividad y la rebeldía de su raza” (“Mary Grueso Romero” 176).

El poema así se constituye en una reafirmación de la negritud femenina y, al mismo tiempo, en una especie de reprensión contra una sociedad que hipócritamente subvalora la raza negra y que usa terminología racista de manera espontánea, fruto de persistentes adoctrinamientos educativo-culturales.

¿Por qué me dicen morena?

si moreno no es color,

yo tengo una raza que es negra,

y negra me hizo Dios.

Y otros arreglan el cuento

Diciéndome de color

Dizque pa' endulzarme la cosa

Y que no me ofenda yo. (*El otro yo* 116)

En estas estrofas podemos ver el ímpetu con el cual reclama su identidad negra y la impone para hacerla presente y visible en una sociedad que históricamente ha marginado a las poblaciones afrodescendientes y, en especial, a las mujeres. Es este ímpetu el que observamos en toda su poética, donde la voz femenina se alza a través de un “yo” poético que habla de las realidades de la “mujer del Pacífico”, que va construyendo una identidad afrofemenina enraizada a los territorios del Litoral, que reivindica el poder y la sabiduría ancestral de la mujer y que reclama la igualdad de derechos en la sociedad; como se condensa en esta estrofa del poema “Redes”:

Mujer del Pacífico

Tu sangre es un río de historia ancestral,

Que tiene el porte,

Digno y orgulloso

De las mujeres que hoy buscan

La anhelada igualdad. (*Negra Soy* 44)

La “mujer del Pacífico” es así construida por Mary Grueso desde el “ser” y las “voces” de diversas mujeres que viven, recorren y habitan estos territorios, cuyos rasgos

identitarios van siendo dibujados partiendo de la observación y conocimiento de las mujeres en su entorno, convirtiéndose en su fuente de inspiración; como lo expresa Salvatore Laudicina Ramírez en su libro *Las muchachas se fueron: De migraciones y sentires*:

Las protagonistas de sus poemas no son completamente ficticias. En ellas, Grueso Romero plasma un “adentro” en que se entremezclan los dilemas existenciales, las prácticas sociales y las ambiciones que durante décadas han acompañado a estas mujeres, habitantes de municipios, ríos, corregimientos, veredas y zonas rurales (51).

Las mujeres protagonistas de los poemas de la poeta caucana se “entremezclan” entonces en la voz poética femenina, en su propia voz y en su propio ser, siendo ella manifestación del conglomerado de mujeres del Pacífico, como lo expresa en la entrevista sobre su quehacer literario publicada en el libro anteriormente mencionado, cuando ella enfatiza en cómo se “mimetiza” con las mujeres del Pacífico que han construido la historia femenina negra en Colombia:

Cuando declamo “La negra en la ciudad”, “El mariro que rejé” y “Juramento materno”, me mimetizo con las mujeres negras de finales del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte. Ellas construyeron el camino para las mujeres negras pertenecientes a la segunda mitad del siglo pasado, donde me incluyo (222).

Este reconocimiento de la historia y la identidad afrofemenina que pervive en su voz y en su ser de mujer negra, permea cada una de las acciones emprendidas por Mary Grueso, las cuales se dirigen a la reconstrucción de territorios identitarios que reivindiquen la presencia de las poblaciones afrodescendientes y, especialmente, las femeninas, en la sociedad y en la historia colombiana; reconstrucción que parte de la identificación personal, social y cultural en comunión con las comunidades “acuáticas” y todo lo que ellas representan.

***“La muñeca negra”: la literatura infantil como movilizadora de la identidad afrofemenina***

A través de su labor educativa y de promoción de lectura con niños, niñas y adolescentes, Mary Grueso pretende estimular o motivar esta “reconstrucción” desde la infancia, donde la literatura infantil es un pilar fundamental para movilizar los procesos de reconstrucción y reafirmación de la identidad y en especial, de la afrofemenina en Colombia. Poemas como “Los pericuetos de la maestra” (*El mar y tú* 88) y “Muñeca negra” (*El mar y tú* 83) de Mary Grueso, denuncian la situación de negligencia estatal y del sistema educativo colombiano hacia las comunidades afrocolombianas que se encuentran en la pobreza y que han sido ignoradas históricamente, negando sus territorios, sus especificidades, su cultura, sus identidades. En “Los pericuetos de la maestra” (*El mar y tú* 88), como lo expresa Jaramillo, se “denuncia la discriminación y maltrato que sufren los niños del Pacífico en la escuela” (“Mary Grueso Romero: Poesía,

memoria e identidad” 5). Es así como una voz poética, con el lenguaje coloquial del pueblo Pacífico y con métrica de copla, nos cuenta su negativa experiencia escolar con una profesora quien critica todos sus actos, su personalidad, su ser:

Qué maestra tan joría  
La que me ha tocado tocaro a mí:  
Que risque no me he peinaro,  
Que no me siente así,  
Que una cosa, que la otra,  
Que ya no puedo resistí.  
Que por qué hablo tan feo,  
Que no pronuncie así,  
Que por qué grito tanto,  
Que debo saber reí. (*El mar y tú* 88)

En estas estrofas percibimos la actitud peyorativa hacia el o la estudiante por parte de la maestra, quien critica asiduamente su manera de llevar su cabello, de sentarse, de hablar, de reír, de tal forma que el o la estudiante expresa “que no puede resistir” este acoso contra su integridad y genera en él o ella el deseo de irse para liberarse de esta opresión. Pero al mismo tiempo, como lo afirma Jaramillo, se lleva a cabo una deconstrucción de “la crítica de la maestra al calificarla de “joría” (jodida) y ubica lo que ella le dice en el mundo de la murmuración ... o parecer ajeno al propio: “Que risque no me he peinaro”...

con esta frase descalifica a la maestra, defiende sus costumbres y se sitúa en un plano moralmente superior” (5). El poema representa así, a través de la actitud de la maestra, la actitud generalizada de un sistema educativo y de una sociedad colombiana que han pretendido histórica y sistemáticamente anular la identidad afrodescendiente e imponer “estereotipos criollos” que “correspondan” con el sistema colonialista que todavía se sigue imponiendo; donde un “discurso del blanqueamiento” subyace valorizando lo blanco como aliado del progreso y discriminando lo negro y lo indígena (Wade 18). De esta manera, vemos cómo la profesora señala los comportamientos del estudiante o la estudiante con ánimo de restringir su libertad de expresión y obligarle a cambiar su ser para ajustarlo a los requerimientos de una sociedad donde siempre han primado los valores del legado español y criollo.

Dentro de este contexto se alza la voz de Mary Grueso, quien ha vivido en carne propia las injusticias sociales, políticas y económicas de esta sociedad, teniendo que viajar fuera de su pueblo natal para estudiar y tener oportunidades en la vida, porque en las regiones del Pacífico el déficit extremo de recursos en todas las instancias, como la educativa, es notable y se refleja en la escasez de escuelas, profesores, programas e infraestructura. Esta realidad impulsa a la poeta caucana a la necesidad de transformarla desde el amor por su territorio y su gente, y su formación profesional como maestra, enseñando durante toda su vida a niños y niñas del Pacífico; dando a conocer la historia negra que ha sido sistemáticamente invisibilizada; incentivando en los niños y jóvenes el

amor por su territorio, su gente, y por tanto, su identidad; empoderando desde la infancia a las poblaciones afrodescendientes, para que abracen su legado, lo luchen, lo vivan y lo visibilicen. De esta manera, “re-territorializar” los pueblos del Pacífico con la presencia activa de su gente trabajando en pro de sus territorios, amando lo propio y sintiéndose orgullosa de su raza y su cultura.

Este propósito ha guiado la literatura y las acciones de vida de Mary Grueso, quien ha ido dejando un legado importante para las nuevas generaciones, como lo es su libro *Del baúl a la escuela* (2003), donde la autora recoge un compendio de canciones, rondas, juegos, coplas, retahílas, adivinanzas, refranes, fábulas, cuentos, mitos y leyendas que hacen parte de la tradición oral colombiana, y en especial, del Pacífico, a la cual dedica una sección entera bajo el título “Folclor del Pacífico”. En este libro podemos evidenciar, entonces, el afán de la autora caucana por recopilar la literatura oral que es portadora de un importante legado cultural, histórico e identitario, y a través de la palabra escrita, salvaguardarla del olvido para que sea reconocida y recreada por las nuevas generaciones que han venido perdiendo la memoria ancestral. Como lo simboliza el título, este compendio tiene el propósito pedagógico de llevar el legado de la palabra oral y musical, representado por el “baúl”, al aula de clase o “la escuela”, para aproximarlos a los niños y niñas a través de la lectura de las piezas de la literatura oral y el baile que las acompaña, como en el caso de los juegos y las rondas.

Esta “Antología literaria infantil” es una respuesta de la autora a una realidad educativa donde los materiales y textos educativos dirigidos a los niños y niñas en Colombia han ignorado las realidades de las regiones y de las poblaciones afrodescendientes especialmente, quienes no han tenido acceso a contenidos que hablen de su historia y su cultura, y en los cuales no hay imágenes que representen sus paisajes humanos y naturales, sus espacios geográficos. Como bien lo expresa Elizabeth Castillo, “los contenidos de los textos escolares producen una invisibilización y/o distorsión de la gente afrodescendiente y su historia cultural... la ausencia de representación de las personas afrocolombianas afecta de modo significativo la experiencia identitaria de niñas y niños” (161).

Así, esta antología tiene en sí este propósito de llenar el vacío histórico que han dejado los materiales dirigidos a niños y niñas, y empezar a proponer textos infantiles inclusivos que visibilicen y reivindiquen las realidades regionales, como los que hacen parte de la Colección “Pelito de Chacarrás”, editada por Apidama Ediciones, cuyos textos están acompañados de coloridas ilustraciones de la artista afrocolombiana Vanessa Castillo, que enfatizan los paisajes humanos y naturales del Pacífico, resaltando la belleza negra de su gente en su entorno. Con esta colección de cinco cuentos, los niños y las niñas pueden aproximarse historias de tradición oral de Pacífico colombiano arraigadas al legado cultural, como la narración *La cucarachita mandinga* (Grueso Romero), inspirada en el arrullo “La cucarachita” y protagonizada por una cucaracha que quiere estudiar y

ser la primera en aprender “a hablá, a cantá, danzá y a lé” (12), o el cuento *Entre panela y confite* (Grueso Romero), que da vida al legendario Francisco Castro, quien era reconocido en el pueblo Napi por mascar panela todo el día, ser muy honrado y hacer viajes en canoa para traer víveres y proveer a los graneros (8). Siguiendo el propósito de que elementos identitarios del Pacífico sean abrazados por las nuevas generaciones, también se hace referencia a actividades económicas tradicionales, como la práctica de recolección de chontaduro en veredas del Litoral que se recrea en el cuento *El gran susto de Petronila* (Grueso Romero), la pesca en *La Muñeca Negra* (Grueso Romero) y la noción de ecosistema de vida entre los seres humanos y la naturaleza en *La niña en el espejo* (Grueso Romero), que se evidencia plenamente cuando la madre de la niña protagonista le dice que recuerde “que en el Pacífico, nuestros mayores nos enseñaron siempre a vivir en comunión con la naturaleza. Nunca toma de ella lo que no necesitamos” (22).

Estos dos últimos cuentos, los primeros de la Colección, nos hablan de elementos propios del Pacífico, pero especialmente, de la identidad afrofemenina, través de las historias de niñas de ascendencia africana que encuentran su identidad en la proyección de su ser, bien sea en la muñeca negra, en el caso de la protagonista de *La Muñeca Negra*, o en el reconocerse en el espejo, en el caso de la protagonista de *La niña en el espejo*. En las dos historias podemos vivenciar primero la necesidad de identificarse de las niñas, luego la construcción de su identidad en la reafirmación de su ser cuando se

encuentran consigo mismas en la muñeca o en el espejo y finalmente la gran felicidad que experimentan las dos protagonistas al final de los cuentos.

*La Muñeca Negra* surge del poema “Muñeca negra”, el cual aparece por primera vez en *El mar y tú* y luego en todas las antologías subsiguientes, donde la autora denuncia el desconocimiento de las poblaciones afrodescendientes representado en la inexistencia de juguetes que sean pensados para niños y niñas de estas poblaciones, como es el caso de las muñecas. A través de la voz de una niña negra que expresa sus sentimientos de tristeza por no poder obtener una “muñeca negra” como ella, que con todo anhelo pide a sus padres:

Quería una muñeca

Que fuera como yo:

Con ojos de chocolates

Y la piel como un carbón (*El mar y tú* 83)

Ante su petición de tener una “muñeca negra”, los padres le responden a la niña que no pueden dársela porque no existe. Entonces la madre le responde que la única manera es que se la pida a Dios, mientras que el padre le propone que elabore su propia muñeca con “un pedazo’e trapo”. Finalmente, frente al llanto de la niña, la madre decide hacerle una muñeca igual de “oscurita” a ella. Con esta poesía, la autora señala la necesidad imperante de elaborar para las niñas afrodescendientes muñecas con las cuales se identifiquen y sean un medio de afirmación de belleza y poder de su ser, pues han estado

ausentes en una sociedad aún colonialista que ha venido promoviendo estereotipos de belleza europeos a través de la oferta de muñecas blancas como las “barbies”.

A partir de este poema, la muñeca negra se constituye para Mary Grueso en un elemento fundamental e identitario desde la primera infancia, y en especial, de las niñas, pues es la figura que acompaña sus años de niñez, sus juegos, en quien confían sus temores, sus alegrías, sus secretos, a quien abrazan cuando duermen y lloran, y que se vuelven una proyección de su propio ser. Porque, como lo señala Betty Osorio, “la niña necesita reafirmar la aceptación de su condición étnica por medio de una muñeca que le indique que ser una niña negra es una opción válida” (“Construcción estratégica” 158).

De esta manera, la autora caucana se embarca en la creación del libro infantil *La muñeca negra* (2017), donde se amplía la historia del poema “Muñeca Negra”, intercalando lenguaje narrativo con estrofas del poema, y cuyas ilustraciones destacan la figura y el rostro de la niña, sus rasgos y expresiones faciales en primeros planos, aportando al propósito fundamental de construcción y reafirmación de la identidad afro femenina. El cuento nos brinda más detalles del contexto de la niña negra protagonista y sus padres, quienes son situados dentro de un entorno acuático en el Pacífico, en una casa de palafito (vivienda construida sobre el agua y sostenidas por pilares y estacas) en un pequeño pueblo frente al mar, donde el padre ejerce la actividad tradicional de la pesca para “sacar el sustento diario” y poder mantener la familia (6). También somos testigos de la pobreza de esta familia que se evidencia en el hecho de no poder brindarle muñecas

a la niña protagonista, quien jugaba con “pachas de plátano” (nombre que se le da a dos plátanos que están unidos) (6) en lugar de muñecas, y quien al pedirle a su madre “una muñeca negra como yo”, ella le respondía: “no puedo regalarte una muñeca negra, porque nunca la he visto... y si la hubiese visto, tampoco tengo dinero para comprarla” (11).

Es esta la pobreza en que se encuentran las poblaciones del litoral que ha denunciado Mary Grueso en su obra, poblaciones que gracias a su resistencia y creatividad en la lucha por salir cada día adelante a pesar de las condiciones, como vemos en la asidua labor pesquera del padre de la protagonista por mantener su familia y en el ingenio de la madre para elaborar la muñeca con una falda y botones de color café (14-15). También se destaca en esta historia el amor filial profundo entre madre e hija que deviene en el reconocimiento del “yo” femenino, de igual manera que en el cuento *La niña en el espejo*, donde las madres son las que permiten el encuentro de las niñas con su identidad, lo que genera en ellas la felicidad suprema.

En *La muñeca negra*, la madre es la que elabora la muñeca negra con la que la niña se identifica y a la que abraza con fuerza con una gran sonrisa “por haberle hecho una muñeca de su color” (15), mientras que Doña Soffy, la mamá de Alba Rocío, la protagonista, es quien la hace consciente de su belleza cuando juega con las mariposas (25), y es quien aparece en el reflejo cuando contempla su rostro en el espejo y descubre “unos ojos iguales a los suyos que la miraban perplejos” (33) y eran los ojos de su madre.

Estamos, por tanto, de acuerdo con Betty Osorio, cuando expresa que en estos dos cuentos se aborda el tema del amor materno y se “refuerza el papel central que las mujeres negras tienen en las sociedades del Pacífico. Allí la figura materna provee estabilidad” (“Construcción estratégica” 157). Este encuentro con la identidad afrofemenina de las protagonistas de los cuentos se proyecta a los lectores de público infantil, para motivarlos así a “abrazar” su reflejo en el espejo y sentirse orgullosos de su ascendencia femenina, de la belleza del color de su piel y sus ojos, de su pelo crespo, de sus labios gruesos, como lo hace Alba Rocío cuando frente al espejo:

Admiró sus hermosos ojos negros y su largo pelo crespo, peinado en trenzas, que terminaban en chaquiras transparentes. Contempló su piel color negro canela, sus mejillas tan sonrosadas, que parecían manzanitas, con dos hermosos hoyuelos en el centro de ellas, y unos labios bien delineados que parecían un coral. (30)

Podemos ver cómo esta descripción corporal en conexión vital con la naturaleza y por medio de la cual se dibuja bellamente el rostro de Alba Rocío haciendo símiles con frutos de la naturaleza -canela, manzanas y corales-, es potenciada con la compañía de las ilustraciones de página completa donde la figura de la niña en primeros planos ocupa el centro de la composición, brindándole protagonismo a la belleza de sus rasgos distintivos. De esta manera, se pretende realzar la fuerza y belleza afrodescendiente y acercar a los niños y niñas a un “espejo” para que se miren y amen su reflejo, o para que se encuentren en la muñeca negra y abracen y amen su rostro y su cuerpo. Por tanto, este tipo de

cuentos “desmantelan el blanqueamiento como discurso para incluir lo negro en la nación, cuyo paradigma de progreso implica como deseable dejar de ser negro” (Osorio, “Construcción estratégica” 159).

Este propósito poderoso es el que impulsa a Mary Grueso a darle materialidad a la muñeca negra por medio de la elaboración de muñecas de trapo, para que niños y niñas tengan la posibilidad de abrazar a una muñeca que se parezca a ellos. Así, la poeta caucana crea con ayuda de sus hijos una pequeña empresa familiar para la fabricación de las muñecas y su distribución en toda Colombia, y viaja con ellas por toda Colombia también para acompañar sus actividades de promoción de lectura para población infantil, y que giran en torno al reconocimiento de la identidad, y en especial de la afrofemenina, partiendo de la lecturas y reflexiones alrededor de los cuentos de la Colección Pelito de Chacarrás.<sup>64</sup> Elizabeth Castillo hace referencia al amplio trasegar de la poeta caucana con los libros infantiles, especialmente el de *La muñeca negra*, y con las muñecas, dentro y fuera de Colombia: “ ‘La muñeca negra’, su ópera prima en versión de cuento infantil, ha recorrido ya los caminos de la selva, el llano, los Andes, entre pupitres y patios de recreo que la oyen, le creen y la aplauden asombrosamente aterrados. También por las Antillas,

---

<sup>64</sup> Mary Grueso ha realizado talleres con la Red de Bibliotecas del Banco de la República y otras entidades, donde lee en voz alta sus cuentos junto a sus muñecas negras de trapo, conmoviendo y motivando la reflexión alrededor del tema identitario. En este video podemos apreciar la potente voz de Mary Grueso haciendo promoción de lectura con su famoso cuento *La muñeca negra*: <https://www.youtube.com/watch?v=ALIAfdALuVg>

Brasil y Centroamérica” (160). Mary Grueso llega así a muchos lugares y rincones donde los niños la esperan con ansias de escuchar sus cuentos y sus historias donde se reconocen, porque como bien lo dice Castillo, “las niñas y los niños ‘necesitan’ encontrar en los cuentos y los libros que leen un espejo de su existencia, de su historia en el mundo, de sus cuerpos, sus bocas y sus rostros” (162). Así, como lo expresa Cuero, su obra refleja precisamente su esencia de mujer negra, descendiente de africanos y genera una reflexión constante en los lectores. Su escritura es una invitación permanente al reconocimiento de su etnia y del valor cultural que esta tiene dentro del país” (49).

La promoción de lectura se ha convertido para Mary Grueso, por tanto, en un pilar fundamental para acercar a las poblaciones afrodescendientes a lo propio y para motivarlas a amar lo propio y reconocerse en ello; para generar todo un movimiento al interior de cada ser para construir sentido, porque como lo expresa Michèle Petit, “leer podría reanimar la interioridad, poner en movimiento el pensamiento, relanzar una actividad de construcción de sentido, suscitar intercambios” (*Leer el mundo*). En la medida en que se genere este movimiento identitario desde la infancia alrededor de la literatura escrita y oral, con la lectura en voz alta y el canto, se afianzará el sentido de pertenencia a los territorios y la posibilidad de “reconstruirlos” y “rehabitarlos”, pues “la literatura, oral y escrita, y las prácticas artísticas están en estrecha relación con la posibilidad de encontrar un lugar ... son incluso un componente esencial del arte de habitar” (Petit, *Leer el mundo*). Especialmente, en un “espacio en crisis” (Petit, *El arte de*

*la lectura*) como el Pacífico colombiano, de abandono, guerra y desplazamiento, que deviene en “paisajes de guerra y de miedo” como lo expresa Oslender, y que son vividos:

como rupturas, sobre todo cuando se acompañan de una separación de los seres más allegados, de la pérdida del hogar o de los paisajes familiares, las crisis desembocan en un tiempo inmediato, sin proyecto, sin futuro, en un espacio sin línea de fuga. Reviven antiguas heridas, reactivan el miedo al abandono, afectan el sentimiento de continuidad propia y la autoestima. (Petit, *El arte de la lectura*)

Si bien la literatura de Grueso Romero “es su forma de resistir y enfrentar la violencia que azota a su comunidad y cultura” (Castillo 163), esta forma se complementa con la gestión y actividades que ejerce la autora alrededor de su literatura. Cuando la poeta lee en voz alta sus cuentos a los escuchas y espectadores, compartiendo sus libros ilustrados con su potente voz y la alegría y fuerza de la palabra, posibilita habitar estos “espacios de vida”, pues “Para que el espacio sea representable y habitable, para que podamos inscribirnos en él, debe contar historias, tener todo un espesor simbólico, imaginario, legendario” (Petit, *El arte de la lectura*), arraigado en este caso al territorio del Pacífico, a su historia y su cultura.

Podemos concluir, entonces, que la poeta caucana Mary Grueso Romero ha pretendido con su actividad poética, educativa y de promoción de lectura, reconstruir estos espacios de rupturas, pérdidas, abandono, miedo y desesperanza, en espacios de vida, libertad, alegría y esperanza. Como lo hace a través del plasmar en su poética

“paisajes de vida” que se contraponen a los “paisajes de miedo y muerte” que se extienden en el Litoral Pacífico, y por medio de actividades de lectura en voz alta, por medio de las cuales se busca que las poblaciones afrodescendientes se identifiquen y abracen su legado y sus raíces, y de igual manera, se visibilicen sus realidades; contribuyendo así a la reconstrucción de territorios necesarios para la vida y la existencia, en términos del afrofeminismo colombiano.

**CAPÍTULO III:**  
**LA POÉTICA MUSICAL DE MARÍA ELCINA VALENCIA**  
**CÓRDOBA: EL EMPODERAMIENTO DE TERRITORIOS**  
**CORPORALES**

De igual manera que sus hermanas Almanegras, la poeta colombiana María Elcina Valencia Córdoba (Puerto Merizalde, Valle del Cauca, 1963) hace su resistencia en pro de las comunidades afrocolombianas desde su poética y su quehacer social y cultural. Mientras que María Teresa Ramírez y Mary Grueso Romero defienden y recrean territorios ancestrales y geográficos respectivamente, María Elcina Valencia Córdoba defiende y recrea territorios corporales esencialmente, abordando en su poética el reconocimiento de su cuerpo, su piel y su color, y de todo lo que en él se experimenta, como territorio de identidad, reafirmación y resistencia afrofemenina. A través de sus poemarios, 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.

La obra de Valencia Córdoba comparte mucho de las músicas y las métricas tradicionales que recrean Ramírez Nieva y Grueso Romero en sus poemarios, donde el sonido del tambor, la marimba y el guasá retumban en cada verso y se resalta el espíritu colectivo de las poblaciones del pacífico, su cultura, sus raíces y sus identidades; pero al mismo tiempo, nos habla de las músicas propias de sus experiencias y de sus

concepciones frente al mundo y la sociedad colombiana, con el recurso de métricas nuevas y libres en poemas donde se destacan la denuncia o crítica social y los temas filosóficos, amorosos y eróticos. Con su poética, Valencia Córdoba pretende crear conciencia social para generar importantes cambios ideológicos, políticos y culturales en pro de una sociedad colombiana más democrática, inclusiva y libre, a través del tomar conciencia del cuerpo femenino y su poder movilizad o por el amor y el erotismo.

Si bien los escasos estudios críticos sobre la obra de la autora han enfatizado en temáticas que aborda, como el folclor, la tradición cultural del Pacífico, la naturaleza, el amor y el desamor y la crítica social, no han profundizado en el tema del amor y el erotismo como motores de empoderamiento de la mujer y su cuerpo, el cual es vinculante de su poética política y social, y que considero necesario ahondar para entender su propuesta fundamental.<sup>65</sup> Es así como en este capítulo analizaremos poemas de sus libros *Todos somos culpables* (1992), *Rutas de Autonomía y Caminos de Identidad* (2001), *Susurro de Palmeras* (2001), *Pentagrama de Pasión* (2010) y la antología publicada por la *Revista Tertulia*: “Proyecto de escritores inéditos del Sur Occidente colombiano: Elcina Valencia Córdoba” (2000), con la intención de observar de qué manera los

---

<sup>65</sup> Los estudios críticos que se encuentran sobre la obra poética de María Elcina Valencia son los escritos por el académico Alain Lawo-Sukam: “Mary Grueso y María Elcina Valencia Córdoba: poetas de la identidad afro-colombiana” y “María Elcina Valencia: cantante del pueblo afrocolombiano”; y los que prologan sus libros: *Todos somos culpables*, por la escritora Águeda Pizarro al libro; *Susurros de Palmeras*, por Mary Grueso Romero; y *Pentagrama de pasión*, por el académico y escritor Alfredo Ocampo Zamorano.

territorios corporales se constituyen para la autora en territorios extensos y primordiales hacia el redescubrirse, reconocerse, recrearse, y de tal manera, empoderar el cuerpo femenino que ha sido vulnerado sistemáticamente durante muchos años a través de la violencia patriarcal y social colombiana. Por tanto, demostraremos cómo esta propuesta corporal entronca con el proyecto de vida que caracteriza el feminismo negro afrocolombiano al que se inscriben las Almanegras, donde el cuerpo femenino es vida y debe ser defendido y salvaguardado dentro de la comunidad vital; y con la formación de Valencia como artista y gestora cultural, pues su poética está estrechamente relacionada con su quehacer cultural, social y político en pro de las poblaciones afrodescendientes, y de las mujeres en particular.

Este análisis lo llevaremos a cabo a través de tres secciones. En la primera sección, “Luchando contra la opresión de territorios femeninos”, se abordarán poemas de temática de crítica social para mostrar cómo en ellos se despliegan series de agudas diatribas contra el egoísmo, la codicia, la injusticia de la sociedad colombiana, y en especial, la opresión del territorio-cuerpo. En la segunda sección “Defensa, reparación y emancipación del territorio-cuerpo” plantaremos cómo esta crítica se dirige especialmente al machismo y al maltrato de la mujer en una sociedad sistemáticamente patriarcal, incitando a la reflexión sobre la concepción opresora de la mujer como “esclava”, y motivando al cambio de estas nociones tradicionales, y a la liberación y autonomía de la mujer para “ser”. Finalmente, en la sección tercera, “El cuerpo como

territorio de amor, erotismo, poesía, música y libertad”, demostraremos cómo la poeta empieza la edificación de un camino de empoderamiento y reivindicación de la mujer contra la opresión social y patriarcal con el reconocimiento del cuerpo, el cual se posiciona como territorio de vida, música y libertad; como territorio personal pero también comunitario, y que se mueve al ritmo de la música de la existencia, gracias al amor y al erotismo.

Para el desarrollo del análisis de las tres secciones, recurriremos en primera instancia, a conceptos del feminismo negro afrocolombiano en relación con la noción de territorio como ecosistema de vida donde el cuerpo humano es una extensión del mismo; y en segunda instancia, a conceptos teóricos relacionados con nociones del cuerpo femenino y su sexualidad, y del amor y el erotismo. Estas nociones serán abordadas, especialmente, desde la perspectiva de Octavio Paz en su libro *La llama doble* (2018), y de las teóricas feministas Audre Lorde en su ensayo “Uses of the Erotic”, Hélène Cixous en su artículo “The Laugh of the Medusa”, Lucy Irigaray en su estudio “The Sex Which is Not One”, Nancy Mairs en “Carnal Acts”, Sandra Lee en “Foucault, Femininity and Patriarchal Power” y Susan Rubin Suleiman en “(Re) Writing the body”.

### **Luchando contra la opresión de territorios femeninos**

Durante toda su vida, Valencia Córdoba ha venido luchando por la liberación y empoderamiento del pueblo afrodescendiente dentro del sistema colonialista y capitalista colombiano, y especialmente, por la liberación y empoderamiento del territorio-cuerpo

femenino dentro de una sociedad estructuralmente patriarcal donde la mujer, y en mayor medida la afrodescendiente, ha sido relegada. La poeta caucana ha ejercido así su resistencia a través de la poesía, la música, su gestión cultural, su movilización y promoción de las distintas manifestaciones culturales y saberes ancestrales del Pacífico Colombiano en pro de una apropiación y afirmación del legado.

Este camino lo ha forjado desde su formación como egresada de la Normal Juan Ladrilleros de Buenaventura, Licenciada en Educación básica primaria, Maestra en Educación de la Universidad Católica y Especialista en Educación del Folclor de la Universidad Santo Tomás; y a través de la Fundación Tradiciones del Pacífico (de la cual es directora y fundadora), del Comité de Afrocolombianidad de Buenaventura, del Grupo Gestor del Plan Especial de Salvaguardia (PES) (Cuesta y Ocampo *¡Negras Somos!* (157-158). Como lo expresa Lawo-Sukam, “su vida laboral es extensa debido a su calidad de docente, promotora cultural, jurado, coordinadora de programas de comunicación y alfabetización, ya que es especialista en etnoeducación” (“Mary Grueso Romero” 178). También, tiene un alto reconocimiento como cantautora y actualmente como Técnica de Cultura de Buenaventura. Por ende, podemos ver que su formación profesional, artística y política, le ha brindado herramientas fundamentales para su quehacer de reconstrucción de territorios afrodescendientes y femeninos. Este compromiso con los territorios se evidencia en su obra literaria con la denuncia asidua a las opresiones del sistema socio-económico de corte colonialista, a los poderes económicos que han oprimido y generado

pobreza en las poblaciones afrodescendientes, en una sociedad donde el egoísmo y codicia imperan.

En los poemarios *Todos somos culpables* (1992), *Rutas de Autonomía y Caminos de Identidad* (2001) y en la antología del “Proyecto de escritores inéditos del Sur Occidente colombiano: Elcina Valencia Córdoba” (2000), se alza una voz que protesta contra una sociedad que no es justa, una voz que busca hacer tambalear sus estructuras y hacer reflexionar sobre lo que somos y hacemos, para así motivar al cambio. El primer poema “¿Esta es mi tierra?” de *Todos somos culpables* (1992), abre esta dura crítica social donde se condensa toda la denuncia que la autora desarrolla a lo largo de su literatura, donde se enuncian las cosas contra las que lucha y las cuales busca transformar para posibilitar la existencia de una mejor sociedad, empezando por la esclavitud, que de acuerdo a la voz poética, aún se ciernen sobre nosotros:

Nací y morí mil veces en estas tierras  
donde aún se ciernen las huellas  
del yugo esclavos;  
pero he vuelto a renacer  
más no he encontrado  
el humo espeso de la esclavitud,  
pero se destila la zozobra del egoísmo,  
la lujuria y la codicia

de este mundo materialista

que solo piensa en la maldad. (1)

Se evidencia en esta estrofa, entonces, cómo la voz poética señala la perpetuación de la esclavitud como una realidad que ha tomado el rostro de grandes “males” como el egoísmo, la lujuria, la codicia, generados por el materialismo. Este señalamiento denota una postura política contra la vigencia de una economía capitalista que ha promovido el auge de valores negativos que se desprenden del egoísmo, que atentan contra las poblaciones y que se oponen a la concepción comunitaria en pro de lo colectivo, de la solidaridad, la libertad y la vida. Vemos así cómo esta concepción está en armonía con el fundamento del feminismo negro afrocolombiano y comunitario que hemos venido señalando en los capítulos precedentes, el cual concibe una “política de la solidaridad... una praxis que agencia la cooperación, el cuidado, la ayuda mutua” (Lozano, “Feminismo negro” 47).

Para enfatizar en los aspectos negativos señalados, más adelante en el poema, se denuncia la violencia, opresión, muerte, miseria e injusticia que ha traído este sistema capitalista que oprime a los más vulnerables, quienes luchan en las más difíciles circunstancias por sobrevivir en una región de disputas económicas y territoriales, como lo reafirma Libia Grueso y Leyla Arroyo (“Las mujeres y la defensa” 115):

He encontrado en cada esquina

La mano asesina de un hermano;

La mano fuerte del que oprime;  
La boca grande del que insulta;  
Un pie grande que empuja desde arriba;  
Y el gemir de un pobre hombre,  
Que lucha por sobrevivir  
Entre la miseria y la injusticia (3)

Además de que esta estrofa refleja cómo la voz poética es testigo directo del contexto hostil que denuncia, es importante resaltar la forma como describe este contexto, con el uso de la figura retórica de la sinécdoque, donde las partes del cuerpo que se mencionan, representan al ente que las posee: “la mano asesina”, “la mano fuerte”, “la boca grande”, “el pie grande”. Con este recurso acompañado del uso de los adjetivos como “asesina”, “fuerte” y “grande”, se logra el objetivo de enfatizar en la idea de la fuerza colosal de la violencia ejercida por los entes opresores. De igual manera, es un recurso que pone de centro “el cuerpo” como encarnación, en este caso, de las opresiones, pero que empieza a dibujar el camino a seguir en la poética de la caucana, donde el cuerpo como territorio representa, define y empodera su ser femenino, y que será desarrollado en las siguientes subsecciones.

La propuesta de transformar el mundo y la sociedad sostiene la obra de Valencia Córdoba, cuya formación como pedagoga se refleja en sus poemas que pretenden denunciar injusticias sociales, pero también, crear un cambio en las conciencias que se

proyecte al cambio de las fuertes estructuras sociales. Como bien lo expresa Águeda Pizarro en el Prólogo al poemario *Todos somos culpables*, Elcina Valencia es comparable a la figura de Violeta Parra, cantautora chilena que escribía canciones de denuncia social recurriendo a composiciones populares: “Se puede comparar su obra con la de Violeta Parra, la que utilizó las formas del canto popular chileno para expresar su inconformidad de guerrera con la opresión y su solidaridad de mujer de múltiples oficios con los pobres y los trabajadores de su país”.

El didactismo que emerge de sus libros, especialmente de *Todos somos culpables*, se exhibe en poemas que retoman formas populares, como las coplas y las décimas, y que comunican mensajes constructivos cuyo objetivo es hacer reflexionar a “todos”, pues en la medida que “todos” cambiemos, cambia la sociedad, el mundo, y si se logra, “viviremos un mundo diferente”; como bien lo expresa Lawo-Sukam, “Sus versos no son solamente un deleite para el oído y el alma sino también una suerte poética que busca despertar las conciencias y contribuir al cambio de la sociedad” (“María Elcina Valencia Córdoba”). Esta idea se condensa en el poema “Somos temporales” (6), que plantea una diatriba contra “los atenedos” o cobardes, es decir, los que se quejan de la realidad pero no hacen nada por cambiarla, y hace un llamado a actuar con valentía (valor máximo y recurrente que resalta en su poética) en ese tiempo finito que proporciona la vida, forjando una elucubración filosófica alrededor de la fugacidad del tiempo con la

aseveración de que “ La vida se pasa dejando sus huellas, / con miles detalles que no volverán /... somos temporales en esta jornada” (6).

Podemos decir, entonces, que este poema condensa la filosofía general de la obra de la poeta caucana, pues hace reflexionar sobre el hecho de que “todos somos culpables” de la realidad que vivimos, de nuestro destino, y enfatiza en la necesidad de que la humanidad despierte y entienda que el cambio depende de todos, por lo que debemos actuar pronto porque la vida es corta y no esperar a que los “otros” hagan el cambio por nosotros; por tanto, está dirigido especialmente:

Para quienes no participan  
en el cambio de la vida y se quejan de  
ella.  
de lo que sí estoy segura,  
es de la participación de  
cada hombre en la construcción  
de su destino. Y eso  
es vida ¿No? (8)

Esta noción de vida como lucha para lograr el cambio social a través de la construcción del destino de cada individuo también se evidencia potentemente en otros poemas de *Todos somos culpables*, como “¿De qué te quejas?”, “Inquieta”, “Busca tu felicidad” y “Destino”, donde la voz poética anima a alzar la voz, a no quedarse callados, a protestar y

actuar. Es así como siguiendo la línea del poema “Todos somos culpables” , en “¿De qué te quejas?”(9) se extiende una diatriba direccionada a quienes se “quejan” de la realidad que viven pero no hacen nada porque “ignoran que la vida es una guirnalda de experiencias” (9):

No sabes apreciar los grandes valores;  
no sabes decir “luchar” en difíciles momentos  
no sabes comprender las amarguras del destino  
cuando la vida te ofende con el cruel tormento (9)

De esta forma, la voz lírica critica a quienes viven en su tranquilidad o comodidad sin luchar, pues no viven una verdadera vida porque no entienden su profundo sentido de lucha constante, como lo expresa en la siguiente estrofa:

Vivir es soportar las amarguras,  
Es recorrer las sendas del inmenso mundo;  
Es habitar y construir un monte espeso  
Que cada día se vuelve más y más profundo (10)

Podemos ver cómo esta definición poética plantea que la vida es dura y difícil, que es un trasegar el mundo, y un “habitar y construir” permanente que está connotado en la metáfora de los dos últimos versos, donde el “monte espeso” puede hacer referencia a la magnitud de la obra humana, pero al mismo tiempo, al sentido de liberación, porque la “espesura” se relaciona también con el cimarronaje de los esclavizados quienes

escapaban de sus “amos” y se refugiaban en la espesura de la naturaleza. Así, la vida se emparenta con el acto de liberación de los pueblos. Es relevante resaltar también cómo la vida es definida aquí con acciones (“soportar”, “recorrer”, “habitar y construir”), con el “hacer” sin descanso y superando “las amarguras” y los obstáculos que se encuentren en el camino, para “construir” un mejor “bosque”, un mejor mundo donde impere la justicia y la libertad. De esta idea de la importancia de la acción o el activismo en la vida, se desprende un concepto fundamental en este poema y en los demás poemas señalados, y es el de la “valentía” que se contrapone a la cobardía y que la voz lírica sanciona severamente cuando le dice a los que temen:

Apártate del mundo del valiente

Si no soportas la vida verdadera;

Refúgiate en la caverna del cobarde

Antes que quitarte la vida que tanto tú exageras. (11)

Vemos, entonces, cómo la valentía es de quienes actúan y luchan, y por tanto, viven “la vida verdadera”, mientras que los que no actúan por indiferencia, egoísmo o temor son los cobardes y por tanto, quienes viven una vida sin sentido. Esta idea es también abordada en el poema “Inquieta” (12), donde se caracteriza a la “gente inquieta” como aquella que es valiente, que no se calla y actúa para lograr el cambio social, contraponiéndolos a los “quietos”, a los que no se mueven, a los que guardan silencio y son mayoría.

LOS INQUIETOS...

SON POCOS

Y los demás?

¿Por qué duermen?

¿Por qué se cruzan de brazos? (12)

Estas preguntas con las que concluye la voz poética se constituyen en un fuerte reclamo a los “quietos” o cobardes, pero también incitan a la reflexión para posibilitar el cambio de proceder y así, promover que “los inquietos” sean más y dejen de ser “pocos” como se quiere señalar con el uso sostenido de mayúsculas. Esta “inquietud” necesaria para la vida ayuda a la construcción social y la obtención de la felicidad y la libertad personal y colectiva. En poemas como “Busca tu felicidad” y “Destino”, la voz poética entrega finalmente mensajes didácticos sobre cómo alcanzar la felicidad construyendo u un destino con valores y acciones. En “Busca tu felicidad”, la voz alienta a “enfrentar los problemas” de la vida, a actuar respetando los “valores fundamentales” expresando:

Enfrentando tus problemas,

respetando a los demás;

viviendo sin egoísmos

que te puedan arruinar.

...

Sé sincero contigo mismo

Y valiente con los demás. (13)

Observamos que acá se resaltan los “valores” propuestos como pilares en la poética de la autora caucana -y señalados anteriormente- como la solidaridad, la sinceridad y la valentía, y se motiva a asumirlos para garantizar una vivencia “verdadera” y la búsqueda de la felicidad, como se expone también en el poema “Destino” (17), donde la voz lírica enseña que para construir “el destino” se debe ser valiente y nos dejarse vencer por los obstáculos, sino seguir adelante con fortaleza, sin debilidad:

Ignoras que en el camino,

obstáculos hallarás

y si tú no eres valiente,

muy pronto te vencerán.

¡Mira! Levanta la cabeza;

No te dejes destruir;

Que la vida al hombre débil,

Muy pronto le ve morir. (17)

La vida entonces, desde esta concepción, está estrechamente relacionada con la fortaleza y la determinación a seguir el camino hacia adelante. Esta idea de vida como fortaleza y lucha por la liberación y la felicidad, se complementa con los planteamientos abordados en los poemas del libro *Rutas de autonomía*, como “Razón de mis luchas” (5),

“Liderazgo” (7), “Rutas de autonomía” (9) y “Caminos de identidad” (10). En estos poemas se señala la importancia de la lucha por la liberación individual en comunión con la grupal, donde el destino como quehacer de “todos” es concepto fundamental para la reconstrucción de territorios, base de la labor poética y social de la autora caucana. Así, “Razón de mis luchas” es un himno a la lucha común y a la solidaridad, donde podemos escuchar la voz de Valencia Córdoba comprometida con su pueblo:

... Si yo fuera “sola”...

si no tuviera sentido común;

Si no hubiera aprehendido el valor de la

solidaridad;

... Si no hubiera crecido entre la mística y la

identidad,

nada me importaría el destino de otros pobres. (5)

Se ve en esta estrofa el valor que brinda la voz poética al hacer parte de una comunidad de la que ha aprendido el sentido profundo de la hermandad, de la solidaridad y de la identidad, y por tanto, por la cual profesa su incesante luchar en pro de su destino, porque, como lo expresa al final del poema, “... mientras haya razón para luchar / echaré raíces cada vez que pueda” (6). Esta idea del arraigo a las raíces identitarias de un pueblo se reafirma en el poema “Caminos de identidad”, donde la voz lírica nos habla sobre la “herencia” de lucha por la libertad de los pueblos africanos, de los “mandingas”,

Lucumíes” y “Congos”, que los pescadores, palenqueros, leñadores, los “pobres”, llevan consigo, y que por tanto, “somos ahora... inquietos por herencia” (10) . Esta “inquietud” de lucha es la que le da al pueblo unido la esperanza de libertad, como se plantea en el poema “Rutas de autonomía”:

Saboreamos gota a gota la esperanza  
No queremos ser un pez que nace y muere  
Sin amor, sin ilusión, sin fantasía;  
...  
Vamos bien, vamos firmes, vamos juntos. (9)

Como vemos, estos “caminos de identidad y autonomía” son los que dan sentido a la “verdadera vida”, representada en el “amor”, la “ilusión”, la “fantasía”, la firmeza, la unidad y la lucha por alcanzar la esperanza de la liberación del pueblo unido. Este sentido de lucha por su pueblo también se proyecta en el poema “Liderazgo” (7), donde también podemos escuchar la voz de la autora a través de la voz lírica, reconociéndose como mujer líder en las luchas por la liberación, “acompañando a los pueblos / que piden autonomía” (7), como se expresa en la siguiente estrofa:

Yo soy mujer que en las luchas  
Nunca vende sus conciencias  
Y en cuestión de liderazgo  
Sí tengo autosuficiencia. (7)

Este liderazgo podemos verlo reflejado en la labor social y cultural que viene desarrollando la poeta caucana por los pueblos del Pacífico, y específicamente, por la gente de Buenaventura. Su “inquietud”, representada en su activismo político en pro de los afrodescendientes y las mujeres, por las tradiciones popular de los pueblos del Litoral, ha desafiado los paradigmas del racismo y el machismo de la sociedad colombiana. Así, su quehacer refleja su liderazgo femenino y empoderamiento de la mujer, y es ejemplo de lucha para su pueblo y para las mujeres en la búsqueda de la liberación, la felicidad, la justicia y la igualdad.

### **Defensa, reparación y emancipación del territorio – cuerpo**

La reconstrucción de los territorios corporales en la obra de Valencia Córdoba tiene que ver, especialmente, con la defensa de los territorios femeninos frente a la opresión y violencia masculina ejercida históricamente por la sociedad colombiana, estructuralmente patriarcal. Así, de la denuncia social analizada en la sección anterior, sobresale su crítica asidua al machismo, la cual incita a la reflexión de la concepción de la mujer en una sociedad opresora donde se la considera aún como “esclava”. Con esta posición crítica, la poeta edifica un camino de libertad, empoderamiento y reivindicación de la mujer contra la opresión social, que pretende generar y motivar al cambio de conciencia para promover una transformación profunda en cada ser que se refleje en sus acciones hacia una sociedad justa e inclusiva.

La crítica social a la opresión y la violencia que se denuncia desde el primer poema de *Todos somos culpables*, “¿Esta es mi tierra?”, conduce a una diatriba contra el machismo opresor de las mujeres, “el machismo que aventaja el mundo entero” (2); tema central que aborda Valencia Córdoba en toda su obra y que, como expresa Lawo – Sukam, hace parte de “la lucha contra el maltrato de la mujer que comparten la mayoría de las escritoras colombianas por haberlo sufrido (algunas de ellas) en carne propia. Este maltrato o discriminación no solamente se encuentra en el renglón familiar sino también en el espacio socio-económico y político” (“Mari Grueso Romero” 184). Frente a este machismo opresor la autora se opone para reconstruir el territorio-cuerpo femenino que ha sido maltratado y marginado históricamente, y que ella con su obra propone que sea reivindicado, defendido, protegido, respetado y amado, reposicionándolo en todas las dimensiones posibles, motivando a su reconocimiento, su exploración y su empoderamiento a través del erotismo como centro de su poder. Así, continúa haciendo un reclamo agudo ante masculinidades negativas que denigran o maltratan a la mujer, como lo hace al “jefe del hogar” cuando la voz poética más adelante en el poema le pregunta al hombre:

No te duele que tus hijos sientan  
hambre mientras tú malgastas lo que  
ganas en licor, en el juego y en  
mujeres libertinas? (3)

Esta diatriba contra los hombres que practican actos irresponsables y que afectan a su mujer y familia, se despliega en varios poemas, siendo “Falsedades” (*Todos somos culpables* 21), “El machote” (“Proyecto Escritores...” 7) , “No quiero tener marido” (“Proyecto Escritores...” 7) y “Desde que estoy separada” (“Proyecto Escritores...” 6), cuatro de los más emblemáticos, donde la voz poética en primera persona expresa crudas críticas contra los maltratos masculinos y reclama con asiduidad respeto, dignidad y libertad. Por ejemplo, en “Falsedades” (*Todos somos culpables* 21) la voz lírica desenmascara la “falsedad” de los hombres que consiste en la hipocresía moral con la que proceden frente a las mujeres, uno de los principales reproches en los demás poemas. Este poema es una recreación contemporánea del reconocido “Hombres necios que acusáis” de la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, la cual se constituye en una de las primeras voces feministas en la historia de la literatura latinoamericana. Como lo expresa Águeda Pizarro, en estos dos poemas “además de los ecos temáticos hay una avidez de conocimiento y una capacidad visionaria, un humor perspicaz y constante que las une” (Prólogo *Todos somos culpables*). Además vemos cómo en el hacer una remembranza de este poema legendario, se evidencia una clara intención de recobrar el valor literario, intelectual e histórico de esta poderosa voz que se alza contra los hombres en el siglo XVII, y cuya vida representa un ejemplo de lucha contra el sistema opresor patriarcal que se cernía en la sociedad colonial de la Nueva España y del cual intentó escapar convirtiéndose en novicia y evitando el matrimonio. Sociedad que claramente no

ha cambiado, como nos lo quiere mostrar Valencia Córdoba con la recreación de este poema, el cual conserva la métrica de octosílabos en los cuatro versos de la mayoría de sus estrofas, y el cual inicia rememorando la primera y segunda estrofas del poema de la escritora mexicana, cuando expresa que los hombres:

culpan siempre a las mujeres  
de achaques y mil acciones;  
sin ver que ellos tienen culpa  
de tales acusaciones. (21)

Esta culpa que tienen los hombres, y que es subrayada por las dos autoras, tiene que ver especialmente con la doble moral que manejan respecto a las mujeres, a quienes juzgan mal de “livianas” o “amarradas” sin escatimar en su propio proceder, como se expresa en la tercera estrofa del poema de la autora caucana, que recrea la idea de la estrofa séptima del poema de Sor Juana cuando manifiesta:

Ellos son de igual manera  
en cualquier parte o lugar.  
¿Si no les gusta la muy amarrada,  
por qué a la fácil criticar? (21)

Así, vemos cómo la voz lírica se alza contra las críticas amañadas de los hombres hacia las mujeres, que reflejan concepciones denigrantes que buscan someter a las mujeres al poder masculino. Es así como se emprende un camino de reconstrucción del cuerpo y el

espacio femenino que han sido coartados siempre, como bien lo argumenta Sandra Lee Bartky en el ensayo “Foucault, Femininity, and Patriarchal Power”, donde la estudiosa retoma las ideas de Foucault sobre el control social que han ejercido las instituciones y los sistemas económicos sobre los seres, los cuerpos y su sexualidad en *Discipline and Punish*. Bartky se centra en este tipo de control “panóptico” que plantea Foucault, pero ejercido especialmente sobre las mujeres, y puntualiza que si bien este “control” se ha relajado con el tiempo, pues lo que antes era ejercido por entes castigadores como el esposo y la iglesia, ahora se ha convertido en un control disperso, anónimo y que se auto infringe dentro de una sociedad de la imagen (Bartky 148). Sin embargo, expresa que siempre ha habido una diferenciación entre hombres y mujeres, porque: “Women are for more restricted than men in their manner of movement and in their lived spaciality” (Bartky 134).

El control al “movimiento” y “espacialidad” que menciona Bartky es precisamente lo que Valencia Córdoba critica en su poesía, la cual denuncia cómo las mujeres están sujetas al escrutinio masculino: “Under male scrutiny, women will avert their eyes or cast them downward; the female gaze is trained to abandon its claim to the sovereign status of seer” (Bartky 135), especialmente en la sociedad colombiana donde el poder patriarcal está todavía tan arraigado y donde la mujer se ha posicionado dentro del “confinamiento” cultural del que hace parte (Bartky 134).

Esta denuncia se evidencia claramente en los poemas “El machote” (“Proyecto Escritores...” 7), “No quiero tener marido” (“Proyecto Escritores...” 7) y “Desde que estoy separada” (“Proyecto Escritores...” 6). En estos tres se aborda la temática central de la “esclavitud” a la que están condenadas las mujeres por el sistema patriarcal, que denuncia la autora fundamentalmente en su obra y que en estos poemas está representado en la figura del matrimonio. “El machote” (“Proyecto Escritores...” 7) se constituye en una intensa diatriba de una esposa contra un marido que representa en toda su dimensión el machismo opresor al cual se enfrenta, del cual decide rebelarse y liberarse, y que se simboliza desde la primera estrofa con la acción del “zapateo”:

Por gusto es que zapatéas  
diciendo que sos el macho  
quién te dará de comer  
cuando vengás bien borracho. (“Proyecto Escritores...” 7)

Este “zapateo” o acción de pisotear con fuerza, tiene aquí la connotación del posicionamiento del hombre como “macho” que ejerce su poder de “superioridad”, reflejado en acciones violentas de sometimiento, malos tratos y vejámenes que son enumeradas por la esposa, cuya voz, al final de sus reclamos, expresa rotundamente su inconformidad y su determinación de dejar a su esposo y liberarse. Entre los principales maltratos que son señalados en el poema, están los derivados por el alicoramiento, que se critica previamente en “¿Esta es mi tierra?” y se menciona en la estrofa anterior y en la

tercera, donde la esposa le reprocha a su marido que cuando se “emborracha” se olvida de ella, sus hijos, sus responsabilidades familiares, y le es infiel, “poniéndole cachos” (expresión popular usada en Colombia que hace referencia al acto de serle infiel a la pareja) y faltándole al respeto a ella y a las demás mujeres con su acoso:

si te muestran la bebida  
no perdonás ni a tu hermana  
acabás con Chela y Juana  
y a mí me crecen los cachos. (7)

Además de este reprochable comportamiento, la esposa le manifiesta su profunda molestia por la humillación y menosprecio que le profesa el esposo, quien le enrostra que él es quien mantiene el hogar con su trabajo y le denigra diciéndole que ella “no sabe hacer nada”, sin valorar su arduo trabajo en el “oficio del hogar” (7). Todos estos maltratos se resumen en el sometimiento opresor que siente la mujer cuando expresa: “Soy tu esclava cada día” (7), y frente a esta situación de cautiverio, ella se rebela y le sentencia al hombre:

te estoy labrando unos cachos  
para los días de tu ausencia  
y ya no tendré paciencia  
cuando vengás bien borracho. (7)

Así, evidenciamos cómo la esposa se ha armado del valor de denunciar la esclavitud y vejámenes a los que ha estado sometida, y ha decidido liberarse de la opresión, de la misma manera que lo expresa la voz lírica del poema “No quiero tener marido” (“Proyecto de Escritores” 7), que hace una apología a la libertad, manifestando que no quiere ataduras ni maltratos, que no quiere ser esclava y, por tanto, no se quiere casar:

No quiero tener marido  
porque esclava me han de ver;  
cuando enamoran son buenos,  
después dejan de querer. (“Proyecto Escritores...” 7)

En las siguientes estrofas declara cómo los maridos cuando “dejan de querer”, vuelven a la mujer una esclava que les hace de comer, que cría sus hijos, y que no tiene la posibilidad de salir de su casa, pues si lo hace es castigada con duros maltratos (7); lo que también denuncia la voz lírica del poema “Desde que estoy separada” (“Proyecto Escritores...” 6), que se vanagloria de la valentía que tuvo de separarse de su marido, quien le gritaba, le reñía y la atormentaba (6) y, ahora separada es feliz:

Desde que estoy separada  
sin hombre que me atormente  
soy una mujer solvente  
feliz y bien conservada. (6)

Este sentimiento de felicidad está estrechamente relacionado a lo largo del poema con la libertad, con la solvencia y con la independencia alcanzadas por la mujer al dejar atrás la mala vida que llevaba junto al hombre que la maltrataba, y que gracias a ello, como lo expresa: “hoy no vivo trastornada / o soy mujer amargada / soy una mujer valiente” (6). Este impulso vital de liberación se pregona, así, en los cuatro poemas previamente señalados, a través de la voz poética femenina que hace también un llamado a la reflexión para motivar el cambio de mentalidad con la promulgación de mensajes constructivos. Este aspecto es fundamental en la poética de la escritora vallecaucana, pues -como lo analizamos en la sección anterior- con ello vemos una propuesta de liberación de la opresión a través de generar reflexión con la crítica y con los mensajes que promueven la idea de tomar las riendas de la vida y alcanzar la independencia, la libertad, y por ende, la felicidad. Por ejemplo, en “Falsedades” (*Todos somos culpables* 23) vemos cómo - a la manera de Sor Juana - la voz lírica en la última estrofa plantea un mensaje didáctico con el cual se pretende instruir a los hombres a actuar con las mujeres como “debería ser”:

“Debieran siempre quererlas / Quererlas cual las hicieran” (23). Este mismo tono didáctico sobresale en “El machote” (“Proyecto Escritores...” 7), tratando de hacer conciencia de la necesidad de un cambio en la concepción tradicional de la mujer que la sumía al poderío y maltrato del hombre, y quien debía asumir el rol pasivo de callar, aguantar la violencia física y psicológica, y sufrir en silencio:

la mujer ya está cambiando  
ya no es la misma de ayer  
que p' ser buena mujer  
solo sufría y hoy calla. (7)

Así, busca incentivar entonces a que la mujer sea valiente, se quite el yugo opresor masculino y rompa con la cadena histórica del sometimiento que la sociedad y la cultura han impuesto desde siempre, porque como se expresa en “Desde que estoy separada”:

Hay que tomar decisiones  
en el momento oportuno  
pues si no, se queda uno  
repetiendo situaciones  
hoy en otras condiciones  
vivo un mundo diferente. (“Proyecto Escritores...” 6)

En estos poemas es importante resaltar entonces que este tono didáctico además es enfatizado por su métrica y el uso del lenguaje coloquial que colabora con la propuesta ejemplarizante de la autora. Los poemas abordados anteriormente son décimas, es decir, están constituidos por estrofas de diez versos octosílabos, que es una composición literaria popular de herencia española muy arraigada a la tradición oral en el Pacífico colombiano, pues ha pervivido de generación en generación. En el recurrir a esta composición y al lenguaje coloquial podemos evidenciar dos razones fundamentales en la

obra de Valencia Córdoba: la primera, y siguiendo la propuesta de sus compañeras Almanegras, la de recobrar expresiones propias del territorio como reconstrucción y reafirmación de la identidad afrocolombiana; y la segunda, para hablar al pueblo de manera eficaz y que su mensaje de cambio llegue a la mayor cantidad de personas posible, con el propósito de lograr la reflexión y el cambio anhelado y necesario en la sociedad. Esto se evidencia también en los poemas “De aburrida pa’l comando” (*Todos somos culpables* 30-33) y “Me fui pa’ mi pueblo” (*Todos somos culpables* 37-38), pues recurriendo al uso de la copla tradicional de estrofas de cuatro versos octosílabos y al lenguaje coloquial, se cuentan dos historias cuyo sentido edificante pretende concientizar a las mujeres de la violencia ejercida por figuras masculinas opresoras. En el caso del poema “De aburrida pa’l comando”, por el marido y la policía, y en el caso de “Me fui pa’ mi pueblo”, por los “hombres”, el “patrón” y el marido, nuevamente.

En “De aburrida pa’l comando” (*Todos somos culpables* 30-33) la voz poética en primera persona nos cuenta la historia de una mujer que “aburrida” de estar encerrada en la casa por su marido, decide salir al pueblo, y es injustamente llevada al “comando” o puesto de policía. En la estrofa dieciséis se nos da a entender que la mujer es sobornada y acosada sexualmente por los policías que la custodian:

Me llevaron pa’l comando  
mil pesitos yo pagué

me pidieron otra cosa  
pero no se la entregué. (33)

Además de la violencia ejercida por los policías, en la siguiente estrofa la mujer nos cuenta cómo luego también es víctima de su propio esposo, quien la espera para pegarle brutalmente por haberse vuelto “mala mujer” (33):

Me metió 20 patadas  
y un puñal yo le enterré  
ahí mismo se fue muriendo  
y al comando regresé. (33)

De esta forma, vemos cómo esta historia busca denunciar cómo la mujer siempre es vulnerada y tratada injustamente en esta sociedad machista y represiva. Esto es reafirmado en la historia que nos cuenta la voz lírica femenina de “Me fui pa’ mi pueblo” (*Todos somos culpables* 37-38), que en primera persona habla de que debido a la falta de oportunidades para sobrevivir en su pueblo, decide irse a la ciudad para encontrar un trabajo con el que se pueda mantener, pero se encuentra con una realidad adversa. Consigue un trabajo de cocinera pero lo que gana no le alcanza para vivir, por lo que “los hombres” le proponen “ganar en un rato más” (37), sugiriéndole de manera denigrante “vender” su cuerpo para ganar más dinero. Finalmente, la mujer nos cuenta que desilusionada por “el espejismo” de la ciudad, decide volver a su pueblo, con la esperanza de reencaminar su destino, pero cuando vuelve se enfrenta nuevamente a la

triste realidad de encontrarse también con dos entes opresores, el marido y el patrón, de quienes se libera:

Después me encontré un patrón

Queriéndome manejar

Que me moviera a su antojo

Y me le tuve que marchar. (38)

Estos dos poemas muestran, por tanto, cómo la mujer es violentada física y sexualmente, cómo es vulnerada y esclavizada por entes opresores masculinos en una sociedad donde no hay justicia para ella y donde es condenada a la “prisión”, no sólo física, como a la que es destinada la mujer del poema “De aburrida pa’l comando”, sino la sistémica que vulnera su vida, sus derechos, su autonomía, su libertad. A través de estas dos historias, se denuncia la “sin salida” que las mujeres en general experimentan dentro de un país cuyo poderío patriarcal oprime a la mujer y que, por ende, le impide acceder a oportunidades para realizarse, para ser. Como bien lo expresa su compañera Almanegra Grueso Romero, Valencia Córdoba “sacude todas las ataduras machistas ancestrales y a través de sus poemas nos presenta como un estandarte su género, de “ser”” (Prólogo *Susurros* 8).

En los poemas analizados anteriormente vemos también una intención pedagógica que es importante resaltar, pues pretende concientizar a las mujeres de los peligros opresores que esclavizan, violentan, violan y condenan, pero además pretende

concientizar a los hombres y la sociedad general para generar reflexión alrededor de las acciones nocivas que maltratan y así generar un cambio social. Podemos concluir, entonces, que con su obra social, política y poética de denuncia del sistema patriarcal y del machismo opresor, Valencia Córdoba hace un llamado urgente al cambio estructural de la sociedad, a la lucha y a la liberación de la mujer, motivando a su empoderamiento, liderazgo y agencia.

### **El cuerpo como territorio de amor, erotismo, poesía, música y libertad**

Partiendo de la denuncia social frente a las opresiones, especialmente las que “esclavizan” y violentan a la mujer, Valencia Córdoba promueve la reconstrucción de territorios corporales en su poética con el posicionamiento del cuerpo femenino como territorio de vida y libertad, teniendo en cuenta la idea fundamental de que debe ser defendido, reivindicado y empoderado. Esta idea está esencialmente relacionada con los lineamientos del feminismo negro afrocolombiano, que como hemos visto anteriormente, pretende reivindicar los derechos fundamentales de las mujeres afrodescendientes, quienes han sido las más vulneradas por el estado de guerra y desplazamiento que experimenta la región Pacífica colombiana, siendo víctimas permanentes de feminicidios, desapariciones, mutilaciones, maltratos físicos y psicológicos y violencia sexual (Lozano, “El feminismo no puede ser uno” 21).

En esta sección demostraremos cómo, en este contexto, la poética de la autora caucana propone y motiva la reconstrucción de territorios femeninos corporales, analizando cómo en sus poemas amorosos y eróticos el cuerpo femenino está interconectado con la música y la poesía. Veremos así cómo estos aspectos son vinculantes al reconocimiento y empoderamiento de un cuerpo femenino que siente, se mueve, experimenta y crea desde el amor y el erotismo, fuerzas potentes e inagotables que albergan y proyectan la vida y la libertad.

Este análisis lo haremos a través de dos subsecciones: “Amor y erotismo: vida y poder corporal” y “Territorio de escritura, poesía y música”, abordando poemas de *Todos somos culpables* (1992), *Rutas de Autonomía y Caminos de Identidad* (2001), “Proyecto de escritores inéditos del Sur Occidente colombiano: Elcina Valencia Córdoba” (2000), *Susurros de Palmeras* (2001), y *Pentagrama de pasión* (2010).

### ***Amor y erotismo: vida y poder corporal***

Como analizamos en las secciones anteriores, Valencia Córdoba en su poética de denuncia social y, en especial, al machismo sistémico colombiano, hace un llamado a la inquietud, a la lucha por generar un cambio en la sociedad, a no callar, a no aguantar maltratos o violencia física o psicológica. En esta misma línea, en su poética amorosa y erótica nos muestra un camino de reconstrucción del cuerpo femenino históricamente oprimido y vulnerado, a través del reconocimiento del amor y el erotismo como las fuerzas vitales y potentes que mueven el cuerpo, que lo hacen sentir, “inquietarse” y ser.

Por medio del reconocimiento de estas fuerzas, la autora promueve la autonomía, la libertad y el empoderamiento del cuerpo femenino, necesarios para la “existencia” y para la transformación de una sociedad patriarcal hegemónica.

Desde el poemario *Todos somos culpables*, se despliega una serie de poemas que plantean la relación esencial entre el amor, el erotismo y la vida que se representa como esperanza, felicidad y libertad, a través de la escritura y la música. Octavio Paz plantea una reflexión alrededor de nociones sobre el amor y el erotismo que se han abordado a lo largo de la historia y desde distintas perspectivas, iniciando con filósofos griegos como Platón y con el mito de Eros y Psique. Esta reflexión nos da luces sobre las nociones del amor y erotismo que subyacen en la poética de la autora y cuyas ideas aportan a la perspectiva feminista y de empoderamiento femenino.

La noción de Octavio Paz de que “sexo, erotismo y amor son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida ... [el sexo] es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad” (13), nos hace reflexionar sobre el papel del amor y el erotismo en la obra de Valencia Córdoba, que además de significar el “sentimiento amoroso” hacia otra persona, también se proyecta hacia el rol social y político en el ejercer como sujeto en pro de la sociedad; es decir, un rol que involucra tanto el plano personal como el comunitario. En la obra de la poeta podemos evidenciar una conexión fundamental entre estos dos planos, pues el amor

es una experiencia subjetiva y compartida que brinda la vida que sustenta la existencia. En la medida en que el ser experimenta plenamente el amor y el erotismo, se siente vivo, libre, creativo y poderoso, y de esta manera puede darse al otro, a los otros y a la comunidad en el sentido de lucha por el cambio de la sociedad que la autora propone. Es así como la idea de que sin lucha no hay verdadera vida que se plantea en los poemas de crítica social que analizamos en la sección anterior, se reitera también en los poemas amorosos que enfatizan en que sin amor no hay vida, pues éste es el motor que hace sentir, mover y conmover al cuerpo. Esta idea la podemos evidenciar en poemas como “Tu recuerdo” (*Todos somos culpables* 48), cuando la voz poética expresa que el sentimiento profundo del amor da sentido y esperanza a la vida:

¡Qué bello es el amor! ¿Verdad?  
¡Qué bello cuando existen esperanzas!  
cuando existe ternura y la templanza  
que transforman la horrible realidad. (48)

Podemos ver en esta estrofa cómo el amor es concebido como sinónimo de belleza, esperanza, ternura y “templanza” - que aquí tiene el sentido de equilibrio, armonía, justicia con el otro - y, especialmente, como poder transformador de la realidad. De esta manera, el amor es asumido como agente de cambio de una realidad adversa y, por tanto, como un sentimiento necesario para dar sentido a la “verdadera vida”. El amor, desde esta concepción, se contrapone al desamor, que en este poema es relacionado con la

soledad, el frío y la tristeza, por la voz lírica, quien describe su tristeza recordando al amor que se fue:

...

Pero hace frío, mucho frío  
y el recuerdo de tu amor me hace reproche.  
Corre el tiempo y la vida sigue triste,  
pasa todo y el recuerdo queda,  
entristece el camino que me queda (48)

El amor es, entonces, el que da calor, movimiento, sentido y esperanza a la vida, y sin él, la vida se torna fría, quieta, desesperanzadora e inerte; y fundamentalmente, el que vincula con el otro, pues es un sentimiento que se comparte y se retroalimenta. Vemos entonces que la idea del amor como una experiencia personal pero también compartida, que hace sentir en la medida en que se vivencia con el otro. Esta idea refuerza la concepción comunitaria de la obra de la autora caucana, donde el amor es una fuente de vida que mueve y empodera el cuerpo, y que al hacerlo, potencia la lucha en compañía de la comunidad. Así como en los poemas de corte social se denuncia el egoísmo, la quietud, la indiferencia, y se enfatiza el compromiso con la colectividad como fundamento en las luchas por el cambio y la vida, en los poemas amorosos se exalta también la importancia del sentir con el otro para vivir, contraponiéndolo a la negación de la vida representada en la soledad y el egoísmo.

En los poemas “Sola” (*Todos somos culpables* 47) y “Tengo miedo” (*Todos somos culpables* 45-46) se refleja este aspecto, pues en ellos la voz poética nos habla del miedo o rechazo a la soledad y de sus ansias de retener el amor para sentirse viva. En “Sola”, la voz lírica recuerda un amor desde la soledad, cuando está “sola como una flor / en un bosque de tupidas madre selvas” (47), y gracias al recordarlo, sus sentidos, que habían estado dormidos o inertes, vuelven a sentir el mundo, a percibir aromas y sonidos:

... llega tu recuerdo a mi memoria  
como aroma de rosa de rosales;  
Yo...  
desde mi ensordecida mansión  
escucho el eco  
de lo que se llama esperanza. (47)

En esta estrofa vemos, entonces, cómo con revivir el amor, “el aroma de rosa” y “el eco de la esperanza” despiertan sus sentidos y la hacen sentir viva; y es esta exaltación de la vivencia sensorial la que podemos evidenciar y “sentir” a través de toda la poética de la autora caucana. Como bien lo describe Águeda Pizarro, “Elcina nos habla desde su cuerpo adentro. La sentimos a través de sus cinco sentidos” (Prólogo *Todos somos culpables*). En la poesía amorosa de Valencia Córdoba, el amor está atravesado por el poder del erotismo, porque como bien lo plantea Paz: “Por el cuerpo, el amor es erotismo y así se comunica con las fuerzas más bastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el

erotismo – llama doble – se alimentan del fuego original: la sexualidad” (206). De esta manera, el deseo, el placer de los sentidos exacerbados por el éxtasis de las caricias, los besos, los gemidos, los perfumes, los podemos vivenciar gracias a las imágenes vívidas de las sensaciones descritas por la voz lírica, que ya se anuncian desde el primer poemario *Todos somos culpables*, y en especial, en los poemas eróticos “¡Cómo quisiera!” (49-50) y “Piel de mi piel” (51-52). Estos dos representan la apertura a un universo erótico femenino en la obra de Valencia Córdoba, el cual se extiende prolíferamente en los poemarios *Susurros de Palmeras* y *Pentagrama de Pasión* y el cual se va consolidando a través de poemas que plantean la exaltación de los sentidos como medio para sentir la vida, para conocer el cuerpo y su poder, para identificarse y ser. El sentido del tacto es realizado desde el poema “Piel de mi piel” (51-52), donde la piel se posiciona como el órgano extenso que permite la percepción de las artes amatorias, que se funde con el otro, que se quema con las caricias recibidas y dadas y que incita la excitación de los demás sentidos. El sentido del oído se despierta con los murmullos, las palabras y los gemidos; el del gusto, con los besos y la bebida de secreciones; y el del olfato, con los aromas de la piel. Así, los cinco sentidos se despiertan con el amor y el erotismo, a través la excitación, la pasión y las ansias de placer, que conectan al ser con la vida.

En “¡Cómo quisiera!” (49-50), el erotismo se revela como “fuego” que quema, que “despierta de la nieve” a la mujer quien sueña con un momento pasional que quiere

retener para no enfrentarse a la soledad y la tristeza, que quiere revivir porque no puede apagar ese “ardor” que le dejó, como evidenciamos cuando expresa: “Me prendiste una hoguera en esa noche, atizaste fuego y me dejaste ardiendo” (49). Más adelante, esta misma voz manifiesta que este fuego del erotismo que recorre su cuerpo la hace sentir viva y ardiente, la hace “mujer”; lo que devela una noción importante de identidad femenina que se define a través de posicionar el cuerpo femenino como territorio de amor y erotismo donde se “es”. Así la voz lírica clama por seguir soñando, para seguir “vibrando” y existiendo:

No quiero despertar  
porque el sueño es maravilloso.  
Porque ese sueño  
me hace vibrar  
y me hace mujer  
otra vez. (50)

Vemos entonces cómo estos momentos soñados de placer son momentos de descubrimiento de la feminidad, y cómo a través del erotismo se llega al encuentro con el “ser mujer”. Esta concepción es fundamental en la concepción de la recreación de espacios corporales femeninos para la existencia y agencia de la mujer en el mundo que plantea la obra de la poeta, donde la recreación se concibe a través de la vivencia plena de experiencias sensoriales que dan placer y hacen “vibrar” al cuerpo. Se evidencia, por

tanto, la íntima relación entre el amor y la vida que se pretende resaltar y de la cual se hace una apología poderosa en el poema “Tengo miedo” cuando la voz lírica expresa:

Tengo lo más bello: tu fuerza,

Tu aliento...

Eres mi báculo para caminar.

Eres mi esperanza, mi luz, (*Todos somos culpables* 46)

En esta estrofa se percibe, así, cómo el amor es fuerza, aliento, guía, esperanza, luz, y cómo, por tanto, se tiene miedo a perderlo, a no tenerlo, que es equivalente desde esta percepción a la soledad, a la frialdad o aspereza, a la vida sin fuerza, sentido o esperanza; por eso la voz expresa que siente miedo “... de la soledad; / de la falta de ternura” (46).

Este afán por revivir la fuerza de la vida generada desde el amor y el erotismo, se reitera, así, en toda la obra amorosa de Valencia Córdoba, a través de una voz poética que manifiesta en algunos poemas la intensidad del amor que mueve la vida y que se teme perder, y en otros, que cuando no se tiene presente es necesario recordarlo o soñarlo para revivirlo, o buscarlo para encontrarlo. En varios de sus poemas, sentimos una voz lírica que en primera persona nos habla tanto de sus profundas experiencias amorosas, como también de su búsqueda constante del amor, donde la mujer es agente activa en la gestación y desarrollo de la relación afectiva. Este aspecto es fundamental porque se corresponde esencialmente con el sentido de empoderamiento de la mujer que plantea toda su obra y que queremos resaltar, pues la mujer es posicionada como protagónica, es

quien busca y experimenta a plenitud sensaciones y sentimientos generados por el amor y el erotismo, los cuales se conciben como motores que movilizan y potencian el cuerpo femenino. En este aspecto, la perspectiva feminista de Audre Lorde en su artículo “The erotic of a power” es iluminativa para entender la propuesta fundamental de la poética de Elcina Valencia, ya que la teórica hace referencia a la importancia del poder femenino del erotismo, que ha sido relegado histórica y culturalmente, y motiva a su reconocimiento para el empoderamiento de las mujeres. En este artículo, Lorde inicia definiendo lo erótico como “a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling”, y enfatizando especialmente que para las mujeres lo erótico ha sido suprimido por ser considerado una fuente de poder e información. Por tanto, una fuente peligrosa para la hegemonía del mundo masculino, el cual ha sembrado la desconfianza y el miedo en las mujeres de ejercer este poder, domeñándolo al servicio de los hombres y manteniendo a la mujer en una posición inferior y distante (277- 278).

Teniendo en cuenta este planteamiento, veremos cómo la poética de Valencia Córdoba hace un llamado a recobrar este poder - “our deepest and nonrational knowledge”, como lo nombra Lorde (278) - a través de una poesía insurgente, sin tapujos, sin restricciones, en cuanto posiciona a la mujer como agente de su propio descubrimiento, de su sensualidad, de su sexualidad, de la exploración de su cuerpo y del embelesamiento que otorga el placer de los sentidos. En los poemas analizados a

continuación percibimos una mujer que busca complacer su cuerpo sin contemplar ninguna coerción a su desfogo, que toma las riendas y se libera. Como bien lo expresa la voz poética en el poema “Rompiendo esquemas” de *Pentagrama de Pasión*:

Hacer insinuaciones me es vedado

Mas yo rompo esquemas sin recato

No importa lo que digan las costumbres. (77)

Esta actitud “transgresora” a través del erotismo es el centro del concepto global de la poética de la autora caucana, cuya propuesta se constituye en un intento de “rewrite and rethink the female body and female sexuality” (Suleiman 44) frente a un mundo donde las mujeres han sido consideradas objetos y no sujetos:

Woman, who for centuries has been the *objects* of male theorizing, male desires, male fears and male representations, had to discover and reappropriate themselves as *subjects*... The call went out to invent both a new poetics and a new politics, based on women’s reclaiming what had always been theirs but had been usurped from them: control over their bodies and a voice with which to speak about it.

(Suleiman 43)

Es este propósito de retomar el ser “sujeto”, de tener control sobre el cuerpo femenino y una “voz” para hablar de él, se evidencia en la poesía de la caucana que se rebela frente a la tradición “pasiva” de ser el “objeto de deseo” del hombre, y se vuelve “sujeto activo” de su propia sexualidad. Se alza así frente a la represión social e histórica del poder

masculino en una sociedad donde la mujer “is only more or less obliging prop for the enactment of man’s fantasies... Not knowing what she wants, ready for everything, even asking for more, so long as he will take “her” as his “object” when he seeks his own pleasure” (Irigaray 250).

Después de afirmar su transgresión en el anterior poema, la voz poética concluye diciendo “Y te ofrezco mi amor, / tómallo ahora” (77), adonde se evidencia el posicionamiento de una mujer que busca, propone, pide, no espera, exige y se entrega sin miramientos. Esta actitud propositiva se muestra en todos los poemas amorosos y eróticos de la poeta caucana, donde el cuerpo femenino se posiciona para romper con preceptos culturales e históricos que han relegado el cuerpo femenino a la oscuridad, a lo escondido, a lo vergonzoso, porque “a woman’s body is particularly suspect, since so much of it is in fact hidden, dark, secret, carried about on the inside where, even with the aid of a speculum, one can never perceive all of it in the plain light of day, a graspable whole” (Nancy Mairs 299).

Algunos ejemplos emblemáticos de esta actitud de mostrar, reivindicar y empoderar del cuerpo femenino la encontramos en poemas como “Gotas de ti” de “Proyecto de escritores” (2000), “Qué bueno es tenerlo a él” y “Deseos” de *Susurros de Palmeras*, y “Éxtasis”, “Sabor de vida”, “Nuestra espera #9” y “Nuestra espera #11” de *Pentagrama de Pasión*. Es así como en “Gotas de ti” (“Proyecto de escritores” 10), por ejemplo, la voz lírica pide a su amado o amante de manera enérgica que la haga sentir el

máximo éxtasis de placer, solicitándole que actúe a favor de su deleite a través de los mandatos “vuélveme”, “agítame”, “rebósame”, “llévame” (10):

Vuélveme turbulenta

agítame

rebósame de placer

llévame al éxtasis. (10)

Este tipo de solicitud también se evidencia en “Qué bueno es tenerlo a él” (*Susurros de Palmeras* 13), donde la voz poética expresa la plenitud de estar en una relación amorosa donde ella vive la libertad de decirle a “él” que la bese, que “descubra” la pasión de su boca:

Qué bueno es decirle a él

que descubra lo atrevida que es mi boca;

y esperar de él,

el incontenible susurro de sus labios. (13)

De igual manera, podemos ver el ímpetu del deseo de la mujer cuando la voz poética en el poema “Deseos” (*Susurros de Palmeras* 30), le expresa a su pareja que quiere sentir la plenitud de su entrega:

Quiero sentirte en mi dermis

pues no me basta la piel

y de mi caña moliente  
a sorbos bebas la miel (30).

Esta misma clase de petición la percibimos también cuando la mujer le dice a su amado que la busque para volver a vivir los momentos de pasión gozados en el pasado en el poema “Éxtasis”:

Búscame de nuevo, ya tú sabes,  
y sintamos otra vez el fuego interno  
una cosa inasible, un suspiro,  
un centímetro de gozo  
que te crispa y te embelesa los sentidos. (*Pentagrama de Pasión* 46)

Esta solicitud de “búsqueda” toma algunas veces tintes de reclamo, como en el poema “Nuestra espera #9” (*Pentagrama de Pasión* 104), cuando la voz lírica cuestiona al ser deseado por su no correspondencia y le pregunta: “¿No ves que te llamo con gesto anhelante? / ¿No ves que te busco esperando tu abrazo?” (104); y, otras, tintes de persuasión, como cuando la voz poética incita al hombre a abrirle sus sentimientos en el poema “Nuestra espera #11”:

Atrévete, no calles,  
dime cuándo,  
dime cómo arrancarte esa palabra  
que se esconde en tu anhelo insospechado. (*Pentagrama de Pasión* 106)

Cuando la persuasión no es correspondida, en algunos poemas la voz poética expresa su inconformidad y reafirma que quienes no se “atreven” a amarla, se están perdiendo la vitalidad de la existencia, del “sabor” de la vida que brinda la experimentación del mundo a través de la exaltación de los sentidos, como se evidencia en esta coplas del poema “Sabor de vida”:

Insípidos aquellos  
que no se dejan amar  
de mis células saladas,  
de mi aroma de coral. (*Pentagrama de Pasión* 62)

Esta postura enérgica es la misma que cobija toda la poética de Valencia Córdoba, donde se reclama al mundo su “quietud”, su “insipidez”, su silencio, su indiferencia, su no compromiso con la vida; criticando a quienes no “rompen paradigmas” o a quienes no aman o se dejan amar, como se evidencia en los siguientes versos del mismo poema:

“Insípidos aquellos, / que se pierden el placer / de romper los paradigmas” (62). Postura que también defiende la libertad que debe darse en la relación amorosa, la cual no debe ser coercitiva con la mujer sino que la debe dejar “ser” y “hacer”, como lo plantea la voz lírica en la siguiente copla del poema “Qué bueno es tenerlo a él”:

Qué bueno es vivir con él,  
Dejándome “ser” y “hacer”

Para ser lo que quiero “ser”

Y responder su desafío. (*Susurros de Palmeras* 15)

Como podemos ver, los ejemplos anteriores muestran cómo a través de la voz poética, se devela una mujer que expresa abiertamente la búsqueda de amor y erotismo porque a través de ellos sus sentidos se despiertan y se siente viva con la explosión de un universo de sensaciones que la conectan con su “ser mujer”, con su identidad, con su poder de agencia y libertad. Esta idea de la experimentación sensual y erótica que conecta el cuerpo con la vida y la identidad femenina se puede develar desde la perspectiva abordada por Audre Lorde cuando se refiere a que el erotismo femenino no se reduce al “sexo” – como ha sido manipulado por el mundo masculino para evitar el empoderamiento femenino – sino que es una fuerza vital que se revela en todo lo que la mujer hace y siente haciéndolo, y que el sistema hegemónico ha querido privar, porque “the principal horror of such a system is that it robs our work of its erotic value, its erotic power and life appeal and fulfillment” (279). Esta idea de “fuerza de vida” de la mujer a través del erotismo recorre la obra amorosa y erótica de Valencia Córdoba, quien motiva con su poesía al empoderamiento femenino a través del reconocimiento del poder corporal y erótico que, como bien lo expresa Lorde, es esa sensación profunda de satisfacción y realización plena que se manifiesta en el poder creativo: “creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives” (279).

Podemos afirmar, por tanto, que la voz poética que emerge de la poesía amorosa de Valencia Córdoba busca y habla de sus experiencias sensuales o eróticas en poemas que hacen sentir la potencia de su cuerpo femenino, lo hacen identificarse y ser, gracias al amor y al erotismo. Este poder que libera al cuerpo femenino en un plano personal está esencialmente conectado con el plano comunitario, pues sólo en la medida en que la mujer se vuelve sujeto de su existencia puede abrazar el sentido de vida de la lucha social y participar activamente por el cambio de la sociedad. De esta manera, la obra de la autora vallecaucana plantea que en esta transición de la mujer a ser sujeto activo, es fundamental concebir el amor y el erotismo como los motores que mueven un cuerpo femenino, el cual expresa su “poder creativo” a través de la escritura, la poesía y la música. En la siguiente y última sección analizaremos cómo este poder se manifiesta a través del cuerpo por medio de estas expresiones que componen la vida misma.

### ***Territorio de escritura, poesía y música***

En los poemarios de Valencia Córdoba se evidencia la estrecha conexión entre cuerpo, vida, escritura, poesía y música, a través del amor y el erotismo experimentados por las mujeres que nos hablan en los poemas amorosos desde la voz poética. Por tanto, es importante destacar que esta conexión es entrañable gracias al papel que han jugado la literatura y la música en la vida de la poeta caucana, pues ella se ha construido principalmente como cantautora, fundiendo la poesía y la música, las cuales nacen de su

ser, de sus experiencias vitales, pero también, con las cuales ha tejido su vida profesional, social y política.

La poeta vallecaucana tiene una amplia trayectoria como cantautora y ha grabado varios discos musicales donde sus letras son acompañadas por músicas tradicionales del Pacífico, aportando a la preservación y difusión del folclor afrocolombiano.<sup>66</sup> A este objetivo se aúna su labor desarrollada en la Escuela de Tradiciones del Pacífico, del que ella es la directora, y actualmente, su rol como Directora Técnica de Cultura de Buenaventura, donde reside. Esta experiencia de vida atravesada por la poesía y la música se evidencia en sus intervenciones en eventos literarios y culturales, donde ella, espigada como “la palmera” (seudónimo suyo), se mueve mientras entona con cálida y cristalina voz sus versos musicales<sup>67</sup>. Ha participado en muchas tertulias y festivales en Colombia y otros países como Brasil, Ecuador y Costa Rica. Desde 1991 acude al Encuentro de Poetas en Roldanillo, Valle del Cauca. Participa también anualmente en el Festival Folclórico del Pacífico, haciendo recitales poéticos y musicales con el grupo musical Kantares. Además participa de manea asidua en recitales y conferencias sobre literatura afrocolombiana en las Ferias del Libro de Bogotá, Manizales y Pereira. Ha

---

<sup>66</sup> Algunos de sus materiales discográficos que recogen sus trabajos musicales son “La palmera: Cantos” (2008) y “Antologías y anhelos” (2008).

<sup>67</sup> Algunas de sus intervenciones en eventos poéticos y musicales se pueden apreciar en estos videos: <https://www.youtube.com/watch?v=LieBhmD5rZs> , <https://www.youtube.com/watch?v=TQhOwYRXhbk> , <https://www.youtube.com/watch?v=JWAqnx-df2c>

recibido premios y menciones por su obra artística, por su trabajo con los grupos musicales Kantares y Tambores de la noche, y por su trabajo en pro de la mujer y la etnoeducación (Lawo-Sukam, “Mary Grueso Romero” 178).

Esta profunda unión entre la música y la poesía que ha permeado su vida, se proyecta plenamente en su lírica amorosa y erótica, donde tanto las palabras como las notas musicales parecen emerger del ser, del cuerpo y las entrañas de quien o quienes nos hablan en los poemas a través de la voz poética; porque como lo dice Alfredo Ocampo, “El lenguaje poético de Elcina Valencia surge de su propia experiencia, de su pasión musical, de su pentagrama poético, que al expresarse se convierte en experiencia de su propia experiencia. Y es un lenguaje de profundas raíces rítmicas, imprevistas y dinámicas, con sonido de tambores” (Prólogo *Pentagrama de Pasión* 11).

Podemos evidenciar en estos poemas que el amor y el erotismo dinamizan esta vida consolidada por el vínculo potente entre música y poesía, constituyéndola en una melodía continua que se representa por el “Pentagrama de Pasión”, el cual queda plasmado en su poética y en el título del último libro editado de la autora caucana, que recopila gran parte de su lírica amorosa y erótica. Desde el poema “Piel de mi piel” (*Todos somos culpables* 51-53) vemos cómo Valencia Córdoba plantea una concepción de la pasión y el erotismo como dinamizadores de vida que se traduce en el ejercicio de la escritura; es decir, cómo a través de las experiencias amorosas y eróticas, la escritura poética se inscribe en la piel y emerge de ella para posteriormente ser plasmada en la

hoja. Por ejemplo, en los siguientes versos podemos evidenciar cómo la voz poética nos habla del placer erótico como luz para creación liberadora de versos que se escriben sobre la piel, como irrupción en lo más profundo de la vida: “escribí versos en tu piel / y llegué al espacio más sagrado / de tu recinto” (52). Esta idea se repite de manera constante en varios poemas, como en “Hacer el amor #2” de *Pentagrama de Pasión*, cuando la voz define que el acto de hacer el amor con la metáfora de “escribir sobre tu piel / mis deseos de verte” (65); o cuando la voz expresa que: “Ahora guardo para siempre, / tu sabor entre mis versos” (74) en el poema “La noche”; o en los poemas “Me hubiera gustado No. 11”, donde la voz manifiesta que le hubiera gustado “ trasladarme a ritmo de tus movimientos ... / para que mis labios sigan conjugando / el cuerpo y el alma en una palabra” (44) y “Me hubiera gustado No. 13”, donde la voz expresa que “Me gustó tenerte en mis movimientos.../ metiendo en mis sueños adverbios de tiempo, / conjugando verbos en tiempo futuro” (45).

En estos versos vemos, entonces, cómo el acto sexual se escribe sobre la piel, al ritmo de los movimientos corporales que generan las palabras y la música. La poesía emerge acompañada de la música, que vive y se manifiesta en el cuerpo, y sale con las emociones profundas de la artes amatorias, en forma de canciones que mueven y conmueven la vida. Esto lo podemos ver en poemas como “Ensueños” de *Susurros de Palmeras*, donde la voz poética expresa los deseos de “dibujarte notas en tu piel cansada, / mientras tú me pintas la risa en mi vientre” (17); o “La noche” de *Pentagrama de*

*Pasión*, cuando la voz expresa que “Bailé entre sábanas blancas / al ritmo de tus caricias” (74).

Podemos afirmar entonces que en la poética de María Elcina Valencia se plantea que el placer sexual mueve el cuerpo, activando la generación de la poesía, la música y el baile, a través del éxtasis de los sentidos. Los sentidos que se estimulan con las caricias, los besos, los aromas, los susurros, posibilitan que la poética se inscriba sobre el cuerpo y sea expresada a través de él; como lo expresa la voz lírica en el poema “Me gustas” de *Susurro de palmeras* cuando le dice al amado que gusta de él “Porque te revuelcas en mis sentidos / y los sueños se me vuelven poemas / en un abrir y cerrar de labios” (23). Es entonces este “revolcar” de los sentidos es el que da origen a la poesía, la cual traduce las sensaciones, los imaginarios, lo inasible, porque “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible” (Paz 9). Es decir, la poesía es concebida acá como la única capaz de expresar las experiencias y sensaciones que son percibidas por los sentidos y que de otra manera no pueden expresarse por ser tan intensas, inefables, inasibles; concepción que está en concordancia con lo que Paz define como poesía: “La Poesía nos hace tocar lo impalpable y escuchar la marea del silencio cubriendo un paisaje devastado por el insomnio” (9), y que podemos evidenciar en el poema “Olor de madrugada” de *Pentagrama de Pasión*. En este poema se condensa la idea de que “lo percibido” por los

sentidos sólo puede ser dicho por medio del lenguaje poético debido a la imposibilidad de expresar lo inconmensurable en palabras cotidianas, cuando la voz manifiesta:

Aún guardo tu olor a madrugada,  
Ahora quiero escribir lo percibido  
Y no hallo verbos en lenguaje cotidiano,  
Las metáforas también me son esquivas  
Y parece inexplicable lo vivido. (76)

De esta manera, observamos que lo inexplicable que se vive a través de los sentidos por causa del erotismo, se busca “explicar” por medio de metáforas, y es en este punto que entendemos cómo el erotismo y la poesía se conectan esencialmente, porque ambos representan metáforas que tocan un “más allá” imposible de definir en palabras comunes. Las definiciones que nos brinda Paz sobre el erotismo y la poesía son muy pertinentes para comprender esta conexión esencial que subyace en la poética amorosa de Valencia Córdoba:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje- sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas – es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es

mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo en sexualidad transfigurada: metáfora. (10)

De acuerdo con esta concepción, la poética corporal no puede expresarse sino a través de la erótica verbal, de metáforas que dan cuenta de las experiencias vitales profundas que movilizan y empoderan el cuerpo, pues es a través de la escritura y la música que el cuerpo se logra manifestar y liberar. El erotismo, metáfora de la sexualidad, revela la fortaleza de la vida que necesita emerger con “la voz” de la escritura y la música, que como plantea fundamentalmente la obra de Valencia Córdoba, lleva a empoderar a la mujer para que rompa “el silencio” y se manifieste fuerte y libremente, como bien lo expresa la voz lírica en el poema “Que viva la música” cuando expresa: “Que viva y viva la música / para que mate el silencio” (69). Como lo expresa Alfredo Ocampo, “Los poemas de Elcina transmutan e irradian un nuevo relato rítmico. Con él, ella rompe el silencio que pretendían imponerle, quienes han querido seguir existiendo entre sus prejuicios y privilegios ... Por ello siempre la música (en este caso la poesía) lucha contra el silencio” (Prólogo *Pentagrama* 10).

Respecto a este aspecto, la propuesta poética de la autora caucana afirma que la mujer necesita romper el silencio, escribir sobre sí misma y para otras, y así recobrar el cuerpo, la voz y el lugar que la historia le ha usurpado, porque:

By writing herself, woman will return to the body which has been more than confiscated from her... It is by writing, from and toward women, and taking up

the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than silence. Women should break out of the snare of silence. (Cixous 880-881)

Como plantea Cixous, la escritura femenina debe darse a través de la poesía porque ella está conectada al inconsciente, donde lo que ha sido “reprimido” sigue vigente: “Because poetry involves gaining strength through the unconscious and because the unconscious, that other limitless country, is the place where the repressed manage to survive: women” (880). Es la poesía entonces la manera de liberación de la mujer y de sus universos inconmensurables que no se pueden expresar con el lenguaje racional y sistemático, y que lleva en sí el poder primordial musical de la canción que resuena “from the first voice of love which is alive in every woman” (881). Como lo describe de manera potente Valencia Córdoba en la introducción a su libro *Todos somos culpables*, cuando se refiere a que aprendió “a cantar para llevar mensajes a los pueblos olvidados... musicalizar la experiencia de la vida, la poesía del alma...el sentimiento del pueblo que calla por falta de escucha... No pretendo otra cosa que interrumpir el silencio del corazón malherido de las masas populares y cantar por ellos”.

Esta posición donde la escritura es voz, música y cuerpo femenino, la vislumbramos a lo largo y ancho de la obra de la poeta vallecaucana, cuya propuesta representa la transgresión al sistema machista y la motivación al cambio de parámetros, posicionando al cuerpo femenino como agente y hacedor de vida, que se proyecta en la

poesía y la música como fuerza de existencia y, por ende, de identidad. Podemos evidenciar, entonces, cómo la voz poética define su vida a través de la existencia de la poesía en “La palabra” de *Susurros de Palmeras*, cuando dice que la palabra:

se mete en mí como mi sangre,

sangre que corre por mis venas,

líquido vital de mi existencia;

...

Palabra que sale por mis sentidos

Para llamar al amor y a la nostalgia.

Que corra siempre por la vida

El dulce sabor de la palabra. (31)

La voz define acá “la palabra” como sangre, “líquido vital” y de “dulce sabor”, es decir, que brinda a la vida el sentido de ser; y de la misma manera, la voz lírica se refiere a la música como parte esencial de la existencia en el poema “Que viva la música” de *Pentagrama de Pasión*, cuando expresa: “La música me vivifica, / me transporta, me conforta” (69); y que es vital porque aviva los sentidos, como se manifiesta en el poema “La música” cuando la voz dice que la música: “me embriaga los sentidos; / quiero beberla gota a gota / del viñedo de la vida” (58).

Por tanto, vemos en esta poética la idea de que si bien la vida no puede ser concebida sin todo lo que es recibido por los sentidos, sin la fuerza del amor y el

erotismo, tampoco puede ser concebida sin la poesía ni la música, pues es la manera en que esta fuerza se logra expresar. En el poema “Tengo miedo” de *Todos somos culpables*, se plantea la noción de que sin poesía no hay vida, cuando la voz poética expresa que “tiene miedo”:

de la falta de palabras  
que me den aliento y  
reafirmen mi fe en la vida,  
en el crecimiento. (46)

El miedo a la soledad, a no recibir ternura y a no sentir la fuerza de la vida que se describe en las primeras estrofas de este poema, se relaciona directamente con “la falta de palabras” que se señala en esta estrofa. El poema plantea, por tanto, que el amor es tanto el motor de la vida como de las palabras, porque la vida se representa a través de ellas, es decir, la vida es sinónimo de escritura y de música. La voz lírica, entonces, define su existencia e identidad femenina en la de la poesía y la música, como podemos observar en poemas de *Pentagrama de pasión* como “Nuestra espera #21”, donde la voz poética identifica su cuerpo con el de la “guitarra”, “afinada y sin estuche”, y que cuando es tocada, suena “la sonata del amor” (116); o “Pentagrama de pasión”, cuando la voz define su cuerpo como un “pentagrama” donde la música se crea e inscribe:

Soy el pentagrama de tu pasión

que me llama

que se siente en clave de do.

Arriba del Sol,

Soy el espacio de tu corchea

Soy tu Fa,

La Do Mi.

Soy tu

línea,

Mi

Sol

Re

Fa (88)

Esta concepción de la unión de la escritura y la música como definitoria del ser surge en este poema en su misma forma, cuyas primeras estrofas hacen un caligrama con la forma triangular de los órganos sexuales femeninos, con lo que se evidencia la intención de posicionar la sexualidad femenina como centro de voz y poder. Vemos entonces cómo la música y la poesía se revelan en la poética de Valencia Córdoba como manifestaciones

del cuerpo, traductoras de sensaciones, sentimientos y emociones que componen la vida, ese viaje lleno de matices y vivencias, como se plantea en el poema “Yo... Viajera” que abre el poemario *Susurro de Palmeras*. En este poema se hace el símil de la vida como viaje, cuando la voz poética expresa que su existencia ha sido un largo viaje y que seguirá “viajando mientras viva / en el ritmo de un compás que nunca muera” (12).

En esta poética de la autora caucana, la música y la poesía son, finalmente, constitutivas de la existencia y, por ende, de la identidad de su ser mujer, donde se posiciona el cuerpo femenino como vida, como fuerza movida por el amor y el erotismo, que se expresa a través de las palabras y las notas. Podemos concluir, entonces, que María Elcina Valencia Córdoba plantea con su poética la reconstrucción de territorios corporales femeninos que han sido doblegados históricamente, a partir del reconocimiento del amor y el erotismo como fuerzas tanto de agencia personal y como social, que mueven y conmueven el cuerpo, generando vida y cambios por el bien común. Con esta propuesta, la obra de la poeta es una fuente de motivación para la agencia de la mujer en la sociedad y una invitación a cambiar el mundo con el poder que se manifiesta en la voz y la expresión estética. Por medio de una expresión portadora de todas las experiencias vitales en forma poética y musical, la cual es reveladora de composiciones corporales femeninas intensas, 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.

## CONCLUSIONES

A través del análisis de estos tres capítulos, mi disertación concluye que la obra poética, social y política de las Almanegras propone una defensa, recuperación, reconstrucción o recreación de territorios ancestrales, geográficos y corporales que responde a la situación histórica y actual del Pacífico colombiano de usurpación de tierras a sus habitantes, de desplazamientos forzados y de muerte, como consecuencia de una guerra de varios grupos armados por el control de territorios y hegemonía de actividades económicas legales e ilegales, las cuales deforestan, y contaminan la tierra. También, que María Teresa Ramírez Nieva, Mary Grueso Romero y María Elcina Valencia representan una voz de resistencia y cimarronaje que se levanta en pro de las poblaciones afrodescendientes frente a la opresión y marginación histórica que han sufrido debido a la hegemonía de una sociedad tanto “mestiza” y patriarcal, que ha pretendido tanto silenciar y anular el legado cultural afrodescendiente como a las mujeres.

La voz que ellas levantan está comprometida políticamente con la recuperación, preservación y recreación de los espacios geográficos, la memoria y la herencia cultural africana y americana; con la afirmación de la negritud, de su “ser” mujer y de su identidad afrodescendiente. De igual manera, con la reivindicación de derechos para las poblaciones negras y su participación en procesos sociales, políticos y culturales en la sociedad colombiana. Su voz tiene, por tanto, el propósito constructivo de generar el cambio en la sociedad a través de crear conciencia y sentido de pertenencia, de enseñar

esa historia que ha sido silenciada y hacer que las personas abracen el legado para posibilitar que las poblaciones “sean” en términos del feminismo negro afrocolombiano. Por tanto, concluyo que la obra de las Almanegras aporta al “proyecto de vida” del colectivo de mujeres del Pacífico colombiano que sigue los planteamientos del feminismo negro afrocolombiano, teorizado por la politóloga Libia Grueso y la académica Betty Ruth Lozano y que posiciona a las mujeres como agentes de cambio y en ejercicio de una “política de lugar”, a través de sus luchas políticas y colectivas. Por medio de estas luchas, vienen creando, inventando y defendiendo territorios, por medio de prácticas de resistencia e “insurgencia” a través de las cuales reclaman un espacio para “ser” en comunión con la naturaleza y la comunidad, y en igualdad de condiciones en una sociedad donde sus derechos y agencia social sean respetados. Cada Almanegra aborda estas concepciones desde su propio contexto y experiencia vital, lo que se evidencia en el desarrollo de cada capítulo.

En el Capítulo I, “La poesía performativa de María Teresa Ramírez Nieva: Tejiendo territorios ancestrales”, llegué a la conclusión de que María Teresa Ramírez, a través de sus cinco poemarios (*Abalenga*, *Flor de Palenque*, *Mabungú. Triunfo*, *Mabungú. Triunfo: Cosmogonía Africana Tomo 2* y *La noche de mi piel*), recupera, protege y reconstruye territorios ancestrales recreando la memoria y la oralidad desde sus raíces africanas y americanas. Sobre estas raíces, la poeta edifica una historia afrocolombiana sustentada en la resistencia, permanencia y fortaleza inquebrantable que

emerge de los ancestros y las ancestras míticas y legendarias, como parte fundacional del ser afrocolombiano. De esta forma, contrapone a la historia oficial, eurocentrista y patriarcal, una historia insurgente contada desde una perspectiva decolonial y femenina que se construye desde lo propio. En esta tarea, la poeta se asume como una *griot* o narradora que mantiene el legado contando y cantando las historias de su pueblo; lo que refleja su insurgencia en cuanto el asumir un rol que es tradicionalmente masculino y encarnar a través de su cuerpo femenino el legado vivo. Para hablar de los orígenes de la historia, Ramírez Nieva retoma en su poesía el palenquero, la lengua originaria de San Basilio del Palenque, y la música ancestral donde resuena el tambor, que tanto en imagen como en musicalidad, es símbolo unificador de la resistencia y la presencia inmortal de la espiritualidad Yoruba. Esta poesía, entonces, invoca a Orishas y deidades americanas, y recrea cantos y alabaos, donde la palabra oral y poética es potencia creadora, transmisora y perpetuadora de la herencia africana y americana. Finalmente, concluyo que su performance plantea una propuesta estética y vital, cuyo objetivo es congregarse alrededor de la voz y el movimiento ritual a la comunidad colombiana para que reviva su propia historia.

Con el Capítulo II, “La poesía sensorial de Mary Grueso Romero: Pintando territorios geográficos” llego a la conclusión de que Mary Grueso recupera y salvaguarda territorios que son recreados en sus poemas con un sentido de reconstrucción de espacios del Pacífico colombiano que hacen parte fundamental de su búsqueda y construcción de

identidad y pertenencia. Demuestro a lo largo del capítulo que esta recuperación de territorios geográficos está estrechamente relacionada con el estado de desplazamiento social, político, económico, cultural en Colombia, que han sufrido desde siempre las poblaciones afrodescendientes y, en especial, las mujeres, agudizado actualmente por el conflicto armado de intereses económicos (legales e ilegales) y territoriales que azota la Región Pacífica. Esta recuperación de territorios la emprende Mary Grueso a través de la palabra poética como recreadora de espacios de mar y tierra del Pacífico colombiano, y de la edificación de un camino de empoderamiento por parte de la poeta en su contexto social. Planteo, entonces, que Mary Grueso pinta en sus poemarios tanto la geografía natural del Pacífico como la geografía humana de sus habitantes de una manera vívida como manera de defender, recuperar y recrear los espacios usurpados y amenazados. Se evidencia, entonces, la necesidad de la poeta de mostrar que el territorio y el ser están íntimamente ligados, lo cual se corresponde con los presupuestos del feminismo negro afrocolombiano de que la naturaleza y el ser son un solo “ecosistema”, una comunidad, y que, por tanto, el territorio define, caracteriza e identifica.

También llegué a la conclusión de que esta propuesta poética de reconstrucción territorial está ligada a la agencia social, cultural y pedagógica de Grueso Romero, quien es una movilizadora en pro de las poblaciones afrodescendientes. Es así como resalto su trabajo por la “recuperación y defensa” de territorios con las comunidades afrocolombianas, con el desarrollo de programas educativos y sociales de

concientización, reconocimiento y empoderamiento social en toda Colombia; especialmente, su trabajo de promoción de lectura dirigido a la población estudiantil, en torno a la reflexión identitaria afrocolombiana y donde su cuento “La Muñeca Negra” se ha convertido en un emblema de reivindicación y reconstrucción territorial e identitaria afrocolombiana desde la infancia. Finalmente, argumento que la obra poética y social de Mary Grueso Romero fundamentalmente recrea “paisajes de vida” como respuesta a los “paisajes de miedo” que, de acuerdo con el geógrafo Oslender, se manifiestan en el Pacífico colombiano dentro de un contexto de guerra y muerte, dentro de una esta propuesta que aboga por la recuperación y recreación de espacios de vida.

Para terminar, con el Capítulo III, “La poética musical de María Elcina Valencia Córdoba: el empoderamiento de territorios corporales”, concluyo que Valencia Córdoba aborda en su poética el reconocimiento de su cuerpo, su piel y su color como territorio de identidad, reafirmación y resistencia afrofemenina. A través de sus poemarios, percibimos un reconocimiento y una construcción identitaria insurgente que emerge de la exploración de su cuerpo como territorio de reafirmación de su negritud y de su ser mujer. Por tanto, en este capítulo expliqué que los territorios corporales se constituyen para la autora en territorios extensos y primordiales para redescubrirse, reconocerse, recrearse, y de tal manera, motivan al empoderamiento del cuerpo femenino que ha sido vulnerado sistemáticamente durante muchos años a través de la violencia patriarcal y social colombiana. Por tanto, demuestro que esta propuesta corporal entronca con “el

proyecto de vida” que caracteriza el feminismo negro afrocolombiano, donde el cuerpo femenino es vida y debe ser defendido, salvaguardado, dentro de la comunidad vital. Valencia Córdoba hace principalmente una crítica al machismo y al maltrato de la mujer en una sociedad patriarcal, con poemas cuya voz poética se alza contra los maltratos masculinos y manifiesta sus ansias de respeto, dignidad y libertad. De esta manera, argumento que la suya es una poesía que incita a la reflexión frente a la concepción de la mujer como “esclava” dentro de una sociedad estructuralmente patriarcal y opresora de la mujer. Así, demuestro a través del capítulo que la poeta edifica un camino de empoderamiento y reivindicación de la mujer contra la opresión social y patriarcal con una poética donde el cuerpo se concibe como territorio de identidad, empoderamiento y libertad. Este empoderamiento se logra gracias al reconocimiento del amor y el erotismo como motores que movilizan el cuerpo-territorio y conectan al ser con la vida, como se evidencia especialmente en el poemario *Pentagrama de Pasión*. También concluyo que en su poética el cuerpo femenino se alza como territorio comunitario pero también personal, como territorio de libertad, vida y tierra. En sus poemarios se evidencia la estrecha conexión entre cuerpo, vida, música y poesía, pues la poesía se concibe acá como el medio para expresar sentimientos y sensaciones inasibles, a través de metáforas que liberan la música de la vida. Finalmente, concluyo que la propuesta poética de María Elcina Valencia Córdoba, como la de Mary Grueso, se relaciona estrechamente con su formación como artista y gestora cultural, y con su accionar y activismo social a través

del arte, la música, el baile y el folclor, en pro de las comunidades negras y, en especial, de sus mujeres.

Con el análisis de la obra de estas tres poetas pretendo remarcar la importancia de visibilizar una poética comprometida política, cultural y socialmente, que está edificando la construcción de una literatura y una sociedad más incluyente y justa; y de igual manera, resaltar que gracias a la voz de las tres poetas la literatura afrodescendiente femenina ha logrado visibilidad, pues han abierto una brecha para escritoras que escriben sobre su negritud y sus experiencias femeninas. Sin embargo, todavía hay una gran brecha por recorrer, por lo que con esta disertación busco aportar en avanzar por este camino con el análisis de las obras de estas tres poetas emblemáticas para que se escuche su voz y se reconozca su agencia social, política y cultural en pro de las poblaciones y, en especial, de las mujeres. Puedo concluir, entonces, que sigue habiendo poca representación de las mujeres afrodescendientes dentro de la literatura femenina colombiana y universal, y por tanto, escasos estudios sobre una literatura femenina afrocolombiana que nos habla de una historia y desde una perspectiva de género todavía desconocida porque ha permanecido en la sombra. Es necesario, por tanto, seguir visibilizando esta literatura, investigando y escribiendo sobre ella para lograr una mayor difusión y reconocimiento. Con esta tarea en mente, a continuación de este estudio quiero seguir investigando sobre otras mujeres afrodescendientes que han seguido el camino de las Almanegras, con el objetivo de ayudar a visibilizar autoras de otras regiones del país y

otros géneros literarios, y así abonar en tan necesaria tarea de visibilizar la literatura femenina afrocolombiana.

## **BIBLIOGRAFÍA**

*África inspira a occidente. Polirritmias y polifonías africanas*, Fundación Juan March, 2016.

“Africans in Brazil: Zumbi dos Palmares.” *Black History Heroes Blog*,  
<http://www.blackhistoryheroes.com/2010/05/zumbi-dos-palmares.html>

*Boletín Epidemiológico: Violencia de Género en Grupos Étnicos*. Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses-Grupo Centro de Referencia Nacional sobre Violencia, 2018.

“Caonabó.” *Pueblos Originarios Biografía*,  
<https://pueblosoriginarios.com/biografias/caonabo.html>

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina de Champourcín, Kindle ed., Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bartky, Sandra Lee. “Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power.” *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, edited by Conboy, Columbia UP, 1997, pp. 129-154.

Caidedo, José. “Escritura y diáspora afrocolombiana: Militancia letrada de la raza.” *Revue d’Études Décoloniales*, No. 2, 2017,  
<http://reseaudecolonial.org/2017/10/01/escritura-y-diaspora-afrocolombiana-militancia-letrada-de-la-raza/>

--- et al. *Decolonizando mundos: Aportes de Intelectuales de Negras y Negros al Pensamiento Social Colombiano*. CLACSO, 2017.

- Campbell B, Shirley. *Rotundamente negra y otros poemas*, Ed. Terremozas, 2017.
- Cardoso Ruíz, Patricio R, et al. “Elementos para el debate e interpretación del Buen vivir / *Sumak Kawsay*.” *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, No. 31, 2016,  
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017005/html/index.html>
- Castillo Guzmán, Elizabeth. “Mary Grueso Romero, poética de la emoción Pacífica.” *Cuando los ancestros llaman: Poesía Afrocolombiana*. Universidad del Cauca P, 2015.
- Cómo va la Paz Pacífico*. Fundación Paz & Reconciliación-PARES, 2018.
- Cuesta Escobar, Guiomar, and Alfredo Ocampo Zamorano. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Tomo XVI: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura, 2010.
- . *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*. Apidama Ediciones, 2013.
- , Introducción. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*, by Cuesta, Tomo XVI: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura, 2010.
- . Introducción. *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*, by Cuesta, Apidama Ediciones, 2013.

- Conboy, Katie, Nadia Medina and Sarah Stanbury, editors. Introduction. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, by Conboy, Columbia UP, 1997, pp. 1-12.
- Conboy, Katie, Nadia Medina and Sarah Stanbury, editors. *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Columbia UP, 1997.
- Correa, Alejandro. “El español hablado en el pacífico de Colombia: dos rasgos fonéticos de presunto sustrato africano.” *Colombian varieties of Spanish*, edited by Richard J. File-Muriel and Rafael Orozco, Iberoamericana, 2012, pp. 43-66.
- Correa, François. “Sociedad y naturaleza en la mitología muisca,” *Tabula Rasa*, no. 3, 2005.
- Correa H., Néstor R. “El Proceso Constituyente. El Caso Colombiano,” *Revista Facultad de Derecho y Ciencias políticas*, Universidad Bolivariana, <file:///Users/lrcc1mrd1d4g944/Documents/Doctorado%20UT%202017-2020%20Investigacio%CC%81n%20/Dialnet-EIProcesoConstituyente-5568206.pdf>
- Cuero Valencia, Paulina. *Resignificación de lo negro en la obra de Mary Grueso Romero*. 2018. Universidad Tecnológica de Pereira UP, Tesis de Maestría.
- Delgado Verano, Édver A., editor. *Por todos los silencios, Antología Poética POEPAZ*, Vol. 1, Editorial Libros para Pensar, 2019.

De La Torre Córdoba, Jenny. *Empoderamiento y participación política de las mujeres afrodescendientes de Colombia, en los últimos veinte años*. 2015. Complutense of Madrid UP, PhD Dissertation.

Dispert, Liliana. *Términos lingüísticos y literarios*, en: [http://liliwiki.liliana-dispert.de/fileadmin/Liliana/Terminos\\_2013.pdf](http://liliwiki.liliana-dispert.de/fileadmin/Liliana/Terminos_2013.pdf)

*El enfoque diferencial para comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras víctimas del conflicto armado*. República de Colombia Ministerio del Interior, 2009.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Emecé, 2001.

---. *Mito y realidad*, Labor, 1992.

Fernández, Viviana H., *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Biblioteca Virtual de Cervantes, 2018.

Fitzpatrick, Lisely A. *African names and naming practices: The impact slavery and European domination has on the African Psyche, Identity and Protest*. 2012. The Ohio State University, MA Thesis.

Friedman, Nina. "De la tradición oral a la etnoliteratura." *América Negra*, no. 13, 1997.

---, "Lumbalú: Ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia." *Filología y Lingüística*, Vol. XVI, no. 2., pp. 51- 63, 1990.

Gordon, Jacob. "Yoruba cosmology and culture in Brazil." *Journal of Black Studies*, vol. 10, no. 2, 1979, pp. 231-244.

Grueso, Libia. *El Proceso Organizativo de Comunidades Negras en el Pacífico Sur Colombiano*. 2000. Pontificia Universidad Javeriana Cali, Master Tesis.

"Escenarios de Colonialismo y (De) Colonialidad en la Construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las Relaciones de Género en Comunidades Negras del Pacífico Colombiano." *Comentario Internacional*, no. 7, 2006 - 2007, pp. 145-156.

---. "La Comunidad Negra Colombiana Como Resultado de Procesos de Re-existencia en Contextos Históricos de Dominación-Subordinación y Conflicto." *Afrodescendientes*, Universidad Nacional de Córdoba, <https://estudiosafricanos.cea.unc.edu.ar/files/06-Libro-Afrodescendientes-Libia-Grueso-Castelblanco.pdf>

--- , and Leila Andrea Arroyo. "Las Mujeres y la Defensa del Lugar en las Luchas del Movimiento Negro Colombiano." *Las Mujeres y las Políticas del Lugar*, edited by Wendy Harcourt and Arturo Escobar, Universidad Nacional Autónoma de México P, 2007, pp. 113-130.

Grueso, Mary. *Negra soy*. Ediciones Emabalaje del Museo Rayo, 2008.

---. *Cuando los ancestros llaman: Poesía Afrocolombiana*. Universidad del Cauca P, 2015.

---. *Del baúl a la escuela. Antología literaria infantil*. Impresora Feriva S.A., 2003.

- . *El mar y tú. Poesía Afrocolombiana*. Impresora Feriva S.A., 2003.
- . *El otro yo que sí soy yo. Poemas de amor y mar*. Ediciones Marymar, 1997.
- , *El gran susto de Petronila*. Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos Pelito de Chacarrás Vol. 3, Apidama Ediciones, 2020.
- , *Entre panela y confite*. Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos Pelito de Chacarrás Vol. 5, Apidama Ediciones, 2018.
- , *La cucarachita mandinga*. Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos Pelito de Chacarrás Vol. 4, Apidama Ediciones, 2020.
- , *La muñeca negra*. Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos Pelito de Chacarrás Vol. 1, Apidama Ediciones, 2017.
- , *La niña en el espejo*. Colección de Cuentos Ilustrados de Niños Afrocolombianos Pelito de Chacarrás Vol. 2, Apidama Ediciones, 2017.
- . Prólogo: *Susurros de Palmeras*, por Grueso, Impresos y Diseños Eva, 2001.
- Hall, Stuart. *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editora Nacional, 2013.
- Henaó R, Darío. “Los hijos de Chango. La epopeya de la negritud en América.” *Changó, el gran putas* Tomo III: Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, Ministerio de Cultura, 2010.
- hooks, bell. *Yearning. Race, gender, and cultural politics*. Kindle Ed., Routledge, 2015.

- Irigaray, Luce. "The Sex Which Is Not One." *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, edited by Katie Conboy, Nadia Medina and Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 248-256.
- Jaramillo, María Mercedes, and Lucia Ortiz. Introduction. *Las hijas del Muntu*, by Jaramillo, Editorial Panamericana, 2011, pp. 9-34.
- , "María Teresa Ramírez: Heredera de Yemayá y Changó." *Mabungú. Triunfo: Poemas bilingües: palenque-español*, Apidama Ediciones, 2013.
- , "María Teresa Ramírez y María de los Ángeles Popov: Herederas de Yemayá y de Changó." *Las hijas del Muntu*, edited by Maria Mercedes Jaramillo and Lucía Ortiz, Editorial Panamericana, 2011, pp. 190-213.
- , "Los Abuelos como Arcas de la Memoria en las Obras de Las 'Almanegras' del Litoral Pacífico." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 41, no. 81, 2015, pp. 187–204.
- , "Los alabaos, los arrullos y los chigüalos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el Litoral Pacífico Colombiano." *Inti*, no. 63-64, 2006, pp. 277- 298.
- . "Mary Grueso: Poesía, Memoria e Identidad." [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/14/jaramillo\\_ponencia.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/biblioteca%20colombianista/03%20ponencias/14/jaramillo_ponencia.pdf)
- , "Mary Grueso Romero: *Almanegra del Litoral*." *Cuando los ancestros llaman: Poesía Afrocolombiana*. Universidad del Cauca P, 2015.

---, and Betty Osorio. *Poemas y Cantos: Antología crítica de autoras afrodescendientes de América Latina*. Biblioteca Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, 2020, <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/00-home.html>

Laudicina Ramírez, Salvatore. *Las muchachas que se fueron: De migraciones y sentires. Sobre poemas afrocolombianos que cuentan historias y construyen sujeto femenino*. Universidad Autónoma de Occidente, 2016.

Lawo-Sukam, Alain. “Mary Grueso y María Elcina Valencia Córdoba: Poetas de la Identidad Afrocolombiana.” *Las hijas del Muntu*, edited by Maria Mercedes Jaramillo and Lucia Ortiz, Editorial Panamericana, 2011, pp. 170-189.

---. “María Elcina Valencia: Cantante del Pueblo Afrocolombiano.”, <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/03-ensayos.html>

*Lideresas y defensoras durante la pandemia: Entre la violencia sociopolítica de género y el COVID 19*. Sisma Mujer, 2020.

Lorde, Audre. “Uses of the Erotic. The Erotic as Power.” *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, edited by Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 277-82.

Lozano, Betty Ruth. “El Feminismo No Puede Ser Uno Porque Las Mujeres Somos Diversas.” *La manzana de la discordia*”, vol.5, no. 2, 2010, pp. 7-24.

- , "Feminismo Negro-Afrocolombiano: Ancestral, Insurgente y Cimarrón. Un Feminismo En- Lugar." *Intersticios de la Política y la Cultura. Intervenciones Latinoamericanas*. Universidad Nacional de Córdoba, vol. 5, no. 9, 2016, pp. 23-48.
- Mairs, Nancy. "Carnal Acts." *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, edited by Katie Conboy, Nadia Medina, and Sarah Stanbury, Columbia UP, 1997, pp. 296-305.
- Márceles Daconte, Eduardo. "Poesía de Mujeres Afrocolombianas del Pacífico: Una Visión desde el Caribe." <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/03-ensayos.html>
- Martí, Samuel. *Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos*.
- Mina Rojas, Charo, et al. "Luchas del Buen Vivir por las Mujeres Negras del Ato Cauca." *Nómadas*, no. 43, 2015, pp. 167-183.
- Morales A., Francy Yobbana. *Mabungú Triunfo (2011) de María Teresa Ramírez: "El Palenque está dentro de mí"*. 2015. Pontificia Universidad Javeriana. Master Tesis.
- Mosquera, Claudia, et al. *Afrodescendientes en las Américas: Trayectorias Sociales e Identitarias*. Universidad Nacional de Colombia P, 2002.
- Mosquera, Sergio Antonio. *Esclavización y Sexualización*. Apidama Ediciones, 2019.

- Navarrete, María Cristina. "Cimarrones y palenques en las provincias del norte del Nuevo Reino de Granada Siglo XVII." *Fronteras*, 2001.
- Oslender, Ulrich. "Geografías del Terror: Un marco de análisis para el estudio del terror." *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 12, no. 270 (144), 2008, <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-144.htm>
- . "Tradición oral y memoria colectiva en el Pacífico colombiano: hacia la construcción de una política cultural negra." *Guaraguo*, no. 20, 2005, pp. 74-104.
- . "Espacio e identidad en el Pacífico Colombiano." *Cuadernos de Geografía*, vol. VII, no.1-2, 1998.
- Ocampo Z., Alfredo. Prólogo. *Pentagrama de Pasión*, por Ocampo, Apidama Ediciones, 2010.
- Osorio, Betty. "Construcción Estratégica De La Alteridad Negra En Tres Cuentos De Mary Grueso Romero." *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 41, no. 81, 2015, pp. 149–161.
- . "Mabungú Triunfo, de María Teresa Ramírez Nieva: Poética y Política de la Diáspora", *Mabungú Triunfo: Cosmogonía Africana. Poemas Bilingües: Español-Palenquero Tomo 2*, Apidama Ediciones, 2016, pp.18-28.
- , "María Teresa Ramírez Nieva: reconstrucción de la memoria africana del litoral Pacífico

- colombiano, [https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/03-ensayos.html?id\\_poeta=Maria\\_Teresa\\_Ramirez](https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/poemas-y-cantos/Paginas/03-ensayos.html?id_poeta=Maria_Teresa_Ramirez)
- Paschel, Tianna S. *Becoming black*. Princeton University P, 2016.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. Editorial Planeta Mexicana, 2018.
- Petit, Michèle. *El arte de la lectura en tiempos de crisis*. Traducido por Diana Luz Sánchez, Kindle Ed., Océano Travesía, 2009.
- . *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Traducido por Vera Waksman, Kindle Ed., Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Pizarro, Águeda. Introducción. *Abalenga*, por Ramírez, Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 2008, pp.VI-XXIII.
- . Introducción: “Mary Grueso Romero – Metáfora del Tambor”. *Negra Soy*, por Pizarro, Embalaje Ediciones del Museo Rayo, 2008.
- . Introducción: *Todos somos culpables*, por Pizarro, Embalaje Ediciones del Museo Rayo, 1992.
- Prescott, Laurence. “Evaluando el Pasado, Forjando el Futuro: Estado y Necesidades de la Literatura Afro-Colombiana.” *Revista Iberoamericana*, vol. 65, 1999, pp. 553-565.
- . “Perfil Histórico del Autor Afrocolombiano: Problemas y Perspectivas.” *América Negra*, vol. 12, 1996, pp. 107-128.

- Ramírez, María Teresa. *Abalenga*. Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 2008.
- . *Flor de Palenque*. Artes Gráficas del Valle, 2008.
- . *La noche de mi piel*. Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 1988.
- , Mabungú. *Triunfo Tomo 1: Poemas bilingües: palenque-español*, Apidama Ediciones, 2013.
- , Mabungú. *Triunfo: Cosmogonía Africana, Tomo 2: Poemas Bilingües: Español- Palenquero*, Apidama Ediciones, 2016.
- Ramírez, Salvatore L. *Las muchachas se fueron. De migraciones y sentires*, Universidad Autónoma de Occidente P, 2015.
- Rivelino, Roberto. *La lírica tradicional infantil de México: Letra y música*. 2012, El Colegio San Luis de Potosí, Maestría Tesis),
- Rodríguez, Edgar. *Los Orishas y la religión Yoruba*.
- Rosselli, Carlos Patiño. "Sobre origen y composición del criollo palenquero". *Palenque, Cartagena y Afro-Caribe*, edited by Yves Moñino and Armin Schwegler, Berlin, Boston: Max Niemeyer Verlag, 2013, pp. 21-34.
- Saberes & Sabores del Pacífico Colombiano*. Ministerio de Cultura, 2017.
- Santos Palmeira, Francineide. "Escritoras na Literatura Afrocolombiana." *Estudios de Literatura Afrocolombiana*, no. 32, 2013, pp. 87-102.
- Seguridad en tiempos de pandemia: Legados de guerra y crimen organizado en Colombia*, Fundación Paz y Reconciliación-PARES, 2020.

- Suleiman, Susan Rubin. "(Re) Writing the Body: The politics and Poetics of Female Eroticism." *Poetics Today*, no. 1/2, Vol. 6, 1985, pp. 43-65.
- Torres Guerrero, Jeferson, and Grueso Romero, Mary. *Urdimbres. Antología Literaria : Mujeres del Pacífico Narran su Territorio*. Ministerio de Cultura, 2020.
- Valencia Córdoba, Elcina. *Todos Somos Culpables*. Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 1992.
- . *Pentagrama de Pasión*. Apidama Ediciones, 2010.
- . *Rutas de Autonomía y Caminos de Identidad*. Impresos y Diseños Eva, 2001.
- . *Susurros de Palmeras*. Impresos y Diseños Eva, 2001.
- Valero, Silvia. "¿De Qué Hablamos Cuando Hablamos de Literatura Afrocolombiana?" *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 32, 2013, pp. 15-37.
- , "La Crítica Literaria frente a las Narrativas Hispanoamericanas: Generalizaciones y Racialización." *Estudios de Literatura Colombiana*, vol. XX, no. 39, 2016, pp. 41-52.
- Waboug, Maguemati, et al. *Movimiento Social Afrocolombiano, Negro, Raizal y Palenquero: El largocamino hacia la construcción de espacios comunes y alianzas políticas y estratégicas para la incidencia política en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia P, 2012.
- Walsh, Catherine. "Insurgencias Políticas Espistémicas y Giros Decoloniales." *Comentario Internacional*, no. 7, 39, 2007, pp. 11-18.

Wade, Peter. *Blackness and race mixture*. Hopkind UP, 1993.

World Affairs Council of Houston. "The Oral Traditions of Africa." *Teach Africa*,  
<https://static1.squarespace.com/static/53cfd0e5e4b057663ea1bc61/t/57b1e0b746c3c406dd172afd/1471275383444/Oral+Traditions+of+West+Africa.pdf>

Zambrano, Catalina. "Música, identidad y muerte entre los grupos negros del Pacífico sur colombiano." *Revista Universidad de Guadalajara: La Colección de Babel*, no. 27, 2003.

Zapata Olivella, Manuel. *El árbol brujo de la libertad*, Universidad del Pacífico P, 2002.

## VITA

Maria Catalina Rojas Blanco was born in Bogota, Colombia. She completed a Master's degree in Foreign Languages and Literatures at Southern Illinois University-Carbondale, IL. In 2017 she started working in her Ph.D. in Modern Foreign Languages and Literature - Spanish at The University of Tennessee in Knoxville, with a second concentration in Latin American Studies. Her areas of research interests include Latin American and Caribbean literature by women writers, Afro-Hispanic culture and literature; issues at the intersection of Race, Gender, and the African legacy in the Spanish Americas; and Colombian women writers of African descent.

Lately, she has published her papers: "Maria Teresa Ramirez Nieva o la Griot de los Ancestros y las Ancestras" *Vernacular: New Connections in Language, Literature and Culture*, Vol 6, Article 2, 2021; and "Georgina Herrera o el empoderamiento de las mujeres, las ancestras y las palabras" in *MIFLC Review*, Volume 19 Fall 2018-2019.

She has taught first and second-year Spanish Courses at Southern Illinois University, Intermediate Spanish courses and third-year, upper-division Spanish composition and conversation course at the University of Tennessee. Both her teaching and research have received accolades, awarded with the Modern Foreign Language Graduate Teaching Award (2019-2020), as well as the Modern Foreign Languages and Literatures Grant for Doctoral Research (2020-2021).